

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST / ODSJEK ZA KROATISTIKU

DIPLOMSKI RAD

Feministički potencijali u romanima Mare Ivančan

Mentorice:

doc. dr. sc. Maša Grdešić
doc. dr. sc. Suzana Coha

Studentica:

Leona Širac

Zagreb, rujan 2017.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Uvjeti proizvodnje i recepcije djela ženskih autorica	2
2.1. Razlozi otežanoga nastanka „ženske književnosti“	3
2.2. Recepcija: trivijalizacija i nemar kritičara	6
3. Društveno-povijesni kontekst: obrazovanje žena u Hrvatskoj na početku 20. stoljeća	11
4. Književnopovijesni kontekst: hrvatska romaneskna produkcija između dva svjetska rata	12
5. Žanr feminističkoga romana	14
6. Čitanje romana <i>Uskrsnuće Pavle Milićeve</i> (1923) i <i>Čudnovata priča</i> (1924)	22
6.1. Naratološka analiza	23
6.1.1. Ženski glas i pogled	24
6.1.2. Konstrukcija ženskih likova	35
6.2. Mjesta feminističke subverzije	41
6.2.1. Granice ženskoga roda i figura „nove žene“	41
6.2.2. Hereditarnost ženske sudbine: majčinstvo i ludilo	45
7. Zaključak	51
Literatura	53

Sažetak

Od druge polovice 1990-ih godina u hrvatskoj se znanosti o književnosti može zamijetiti veći interes za djela ženskih autorica te sam, potaknuta tim strujanjima, za temu svojega diplomskog rada odabrala opus Mare Ivančan, autorice romana *Uskrsnuće Pavle Milićeve* (1923) i *Čudnovata priča* (1924). Njezino se djelo javlja unutar novoga tematskog kruga hrvatske književnosti, koji velik fokus stavlja na prikaz ženskih iskustava i sudbina te otvoreno feministički propituje patrijarhalna ograničenja. Fenomenu ženskoga autorstva treba pridati posebnu pažnju zbog otežanih uvjeta proizvodnje i recepcije djela ženskih autorica. Naime ženama je zbog nedostatka formalnoga obrazovanja ulazak u književnost bio znatno otežan, što se u Hrvatskoj počinje mijenjati početkom 20. stoljeća zahvaljujući modernizacijskim reformama. No čak i kada su počele u većoj mjeri sudjelovati u književnome životu, spisateljice su često doživljavale stigmatizaciju i trivijaliziranje od strane kritičara, koji su stereotipno shvaćene ženske osobine projicirali i na same tekstove autorica. Stoga je ovaj rad pokušaj da se opus jedne ženske autorice pročita bez predrasuda o njenoj „ženstvenosti“, trivijalnosti ili sentimentalnosti.

Hrvatska je romaneskna produkcija između dva svjetska rata bila izrazito heterogena – pisci su na tragu realizma bili angažirani u analizi i kritici društvene sredine, ali su to činili na subjektivniji način, ulazeći u psihološki prostor pojedinca te implementirajući u svoju prozu ekspresionističke elemente bunta, povišenoga tona i halucinatornih slika. Sve se te osobine pronalaze i u Ivančanim djelima, koja su zaokupljena prikazom pobunjene, nekonvencionalne žene u patrijarhalno ustrojenome društvu, ali s velikim naglaskom na svijest i podsvijest protagonistica. One su oblikovane po principu „nove žene“, autonomne, seksualno oslobođene te svojim djelovanjem i eksplicitnim iskazima spremne podrivati patrijarhalnu matricu u kojoj se nalaze. Osim idejno-tematskoga sloja za razumijevanje ovih romana kao feminističkih ključne su i ženske pripovjedne instance koje u romanesknoj strukturi zauzimaju dominantne pozicije.

No usprkos brojnim mjestima subverzije, Ivančanini romani djelomično iznevjeravaju odlučnu feminističku borbu, prije svega u pesimističnoj poruci o hereditarnosti ženske nevolje te nemoći prenošenja emancipatorne snage na žensko potomstvo, što je glavni razlog zašto se u naslovu rada nalazi relativno određenje Ivančanina opusa kao „feminističkoga potencijala“. Ipak tijekom kritike treba imati obzira prema kontekstu nastanka ovih djela, kada je feministička misao kod nas još bila u povojima te kada su žene tek počele javno izražavati svoju perspektivu i nezadovoljstvo. S obzirom na to da Mara Ivančan i ostale autorice ovoga tematskog kruga stoje na početku hrvatske feminističke misli, smatram da je svako daljnje istraživanje njihova djela više nego dobrodošlo.

Ključne riječi: feministička naratologija, feministički roman, feministička subverzija, hereditarnost ženske sudbine, majčinstvo, Mara Ivančan, modernističko pripovijedanje, „nova žena“, žensko autorstvo.

1. Uvod

Tijekom studija kroatistike i komparativne književnosti zamijetila sam kako u hrvatskom književnom kanonu nema mnogo ženskih imena. Ivana Brlić-Mažuranić i Marija Jurić Zagorka spomenu se tek kao zanimljiva ali ne baš ozbiljna činjenica, isključivo kao spisateljice dječje i popularne književnosti, a da bi se djelo neke književnice zaista čitalo i proučavalo, treba dočekati postmodernističku trojku Ugrešić-Vrkljan-Drakulić, s kojima je situacija ipak nešto bolja.¹ Tek je Krešimir Nemec 1998. godine u knjizi *Povijest hrvatskog romana* prvi put skrenuo pozornost na nov tematski krug hrvatske dvadesetostoljetne romaneskne produkcije koji stavlja fokus na „žensku psihologiju ili pak analizira položaj i ulogu žene u obitelji i društvu“ (153), što mi je osobno bio prvi doticaj s opusom Mare Ivančan, Zdenke Jušić-Seunik, Fedy Martinčić, Zofke Kveder, Eme Božičević, Marije Radić i Marice Vujković. Za diplomski sam rad odlučila istražiti jedan mali dio toga korpusa – opus Mare Ivančan.

Spomenuta je autorica rođena 1891. godine u Virovitici, a umrla 1968. u Zagrebu. Radila je kao poštanska službenica, a uz to je tijekom dvadesetih godina skromno djelovala na književnoj sceni kao prozna autorica. Napisala je kraće romane *Uskrsnuće Pavle Milićeve* (1923) i *Čudnovatu priču* (1924) te je objavljivala crtice, novele, poučne i putopisne tekstove u osječkoj periodici *Jug*, *Pučki zabavnik*, *Hrvatski list* te u zagrebačkim časopisima *Zora*, *Dom i svijet* i *Obitelj*.

Dva Ivančanina romana, kojima ću se baviti u ovome radu, donose priče o mladim ženama koje se odlučuju na nekonvencionalne, alternativne načine života, zbog čega ulaze u sukob sa svojom okolinom. Osim zbog fokusiranja na do tada zanemarene ženske priče i zbog eksplicitnoga otvaranja nekih feminističkih pitanja, Ivančanina je proza značajna i zbog uvođenja avangardnih, konkretno ekspresionističkih, postupaka u romaneskno tkivo. Roman *Uskrsnuće Pavle Milićeve* monološka je ispovijest naslovne junakinje, koja iz naknadne perspektive pripovijeda o svojoj najprije epistolarnoj, a kasnije i tjelesno ostvarenoj ljubavnoj vezi s jednim mladićem, te o slomu romantične iluzije i pronalasku smirenja u majčinstvu. *Čudnovata priča* pripovijest je o Mariji Katić, mladoj ženi koja na zgražanje okoline odluči roditi izvanbračno dijete. Struktura romana usložnjena je dodatnom pričom u kojoj sama protagonistica pripovijeda svoj san u kojem se projicira budućnost s njezinim sinom, no

¹ Usp. Jakobović Fribec, Slavica (2007): „Zazorno tijelo, feministički korpus. Žensko pisanje, ginokritika i feminizam u Hrvatskoj“. U: Čakardić, Ankica i sur. (ur.). *Kategorički feminizam: nužnost feminističke teorije i prakse*. Zagreb: Centar za ženske studije, str: 197–210.

povratkom u naraciju heterodijegetičkoga pripovjedača saznajemo da je rodila kćer, što na njezinu psihi ostavlja kobne posljedice.

Osim Krešimira Nemeca, koji je suvremenim proučavateljima hrvatske književnosti ukazao na Maru Ivančan, o njoj je pisala i Dunja Detoni Dujmić 1998. godine u knjizi *Ljepša polovica književnosti*, a 2002. godine časopis *Kolo* objavljuje tekst *Modernizam u djelu Mare Ivančan*, u kojem autorica Emilija Kovač donosi stilističku analizu s naglaskom na modernističkim i avangardnim elementima njezina pisanja. Ponukana opaskom da je „meki” feminizam Mare Ivančan jedno [...] od ugodnijih iznenađenja u međuratnoj hrvatskoj romanesknoj proizvodnji“ (Nemec 1998: 158), u vlastitu pristupanju ovom korpusu krenula sam upravo iz perspektive feminističke kritike. Zanimalo me je što je to u začetcima feminističkoga romana bilo prepoznato kao važno žensko pitanje te kakve su fabule i protagonistice u tim djelima.

Budući da je kao i mnoge druge spisateljice Mara Ivančan doživjela tipično ignoriranje od strane povijesti književnosti i književne kritike, za početak mi je bitno problematizirati sam koncept ženskoga autorstva, uvjeta u kojima su književnice stvarale te kakva je bila recepcija njihovih tekstova. Potom ću ukratko ocrtati promjenu hrvatske društvene klime s početka 20. stoljeća kao i poetičke promjene domaće romaneskne produkcije. Samim romanima pristupit ću kao feminističkim tekstovima te uz pomoć literature autorica Elaine Showalter i Rite Felski objasniti što pod time podrazumijevam. U iščitavanju formalne razine romana iz perspektive feminističke naratologije analizirat ću učinke pripovjednih strategija te ću se, konačno, zaustaviti na idejnome i tematskome planu romana na kojima se oblikuju pitanja ženskoga položaja u društvu, subverzije braka i romantične ljubavi te pitanja majčinstva i ludila. Cilj je ovoga rada detektirati sva mjesta feminističke subverzije te vidjeti na koje se načine pristupa ženskom pitanju u onodobnome književnom i kulturnom kontekstu.

2. Uvjeti proizvodnje i recepcije djela ženskih autorica

Među američkim kritičarkama drugoga vala feminizma nakon 1975. godine razvio se tzv. ginocentrični pristup književnosti koji se, za razliku od njemu prethodeće kritike predodžbi žena u djelima muških autora, fokusirao isključivo na čitanje i proučavanje djela spisateljica.²

² Tri su klasika iz toga područja: Ellen Moers *Književnice* (1976), Elaine Showalter *Njihova književnost* (1977) i Sandra Gilbert i Susan Gubar *Ludakinja u potkrovlju* (1979).

Pretpostavka od koje su autorice ovoga kruga kretale bila je ta da je „*društvo* a ne *biologija*“ ono što oblikuje drukčiju žensku percepciju svijeta“ (Moi 2007: 80) koja u nekim slučajevima razlikuje njihova djela od onih dominantne književnosti. One su uočile problematičan status spisateljica u maskulinome svijetu izdavaštva, književne kritike i kanona te su otkrивale razloge zbog kojih su žene manje pisale te su promišljale o recepciji njihovih djela. Osim toga zaslužne su za ponovno otkrivanje zaboravljenih autorica, kao i za pomnija proučavanja onih poznatijih koje je većinski muška književna kritika sustavno ostavljala po strani. Promatranje kulturnih proizvoda unutar njihova materijalnoga konteksta proizvodnje i recepcije temeljno je polazište „kulturalističkoga“ pristupa kojemu Richard Johnson (2006: 77) suprotstavlja „strukturalistički“, zapravo tradicionalniji pristup književnosti, koji tekstove promatra kao subjektivne forme autonomne od kulturnoga konteksta u kojemu se nalaze. Međutim treba izbjeći priklanjanje isključivo jednom od ta dva pola i dijalektički promatrati književnost kao „jedinstvo estetičkoga i društvenoga“.³ Tako ću se u čitanju Ivančanih romana koristiti strukturalističkim naratološkim aparatom, ali sa zadržanom sviješću o njihovoj referencijalnosti i s osjetljivošću po pitanju roda i konteksta u kojemu su nastali, što je premisa feminističke naratologije koju je osnovala Susan S. Lanser (1986: 344). No i više od samih tekstova, faze pisanja (produkcije) i čitanja (recepcije) pod izravnim su utjecajem povijesnih, društvenih i kulturoloških faktora. Stoga je u proučavanju književnosti ženskih autorica bitno upitati se o uvjetima proizvodnje, koji su znatno drukčiji od onih koje su imali muški pisci, a zbog kojih su žene manje pisale. Također pogled treba usmjeriti i prema drugome polu književne komunikacije te se pitati o problematičnoj recepciji književnosti koju su pisale žene, točnije o ignoriranju i čestom negativnom vrednovanju njihova rada.

2.1. Razlozi otežanoga nastanka „ženske književnosti“

Kao i u sva javna područja, tako su i u književnost žene ulazile sporo i oprezno, ali ne zbog toga što su po svojoj prirodi pasivne, introvertne ili netaleirane, nego zbog društvenih, ekonomskih i ideoloških granica koje su onemogućavale žensko samoostvarivanje u javnome životu (Felski 1989: 123). Kada govori o uvjetima kulturalne proizvodnje, Johnson (2006: 83) ističe kako oni „obuhvaćaju ne samo materijalna sredstva za proizvodnju [...], već i zalihu postojećih *kulturalnih* elemenata uzetih iz spremnika življenih kultura [...]“. Unutar toga spremnika dakako nalaze se rodno i klasno utemeljeni društveni odnosi koji svojom

³ Preuzeto s: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56945>. Posjet: 5. rujna 2017.

hegemonijskom strukturom ostavljaju učinke na cjelokupnu kulturalnu proizvodnju. Prema tome razloge za nerazmjer produktivnosti ženskih i muških pisaca treba potražiti u nejednakim početnim pozicijama koje su ih pratile tijekom povijesti. Obrazovanje i visoka kultura, a često i elementarna pismenost te bilo kakav oblik javne djelatnosti, ženama su stoljećima bili nedostupni, što je metaforično prikazano zabranom ulaska u knjižnicu koju doživljava pripovjedačica *Vlastite sobe* jer kao žena mora biti u pratnji sveučilišnoga nastavnika ili imati pismo preporuke (Woolf 2003: 11). Usporedbe radi, Sveučilište u Zagrebu osnovano je 1669. godine, a upis je ženama dopušten tek 1901, no o tome više u sljedećem poglavlju. Devetnaestostoljetna modernizacija, iako zasnovana na „zdravom razumu“ i demokraciji, sa sobom je donijela ovladavanje dominantnih nad podčinjenima (točnije, represiju žena i kolonizaciju) te je izjednačila humanost s muškošću.⁴ Moderna ideja jednakosti temeljila se na bratstvu koje je isključivalo žene iz mnogih oblika političkoga života pa iz ženske perspektive tzv. „revolucija više nalikuje kontrarevoluciji“ (Landes 1988: 204; citirano prema Felski 1995: 14).⁵ Budući da nisu zarađivale, žene su financijski ovisile o muškarcima, a u kućanstvu su neplaćeno obavljale razne poslove te brinule o djeci i starijima, što im je oduzimalo vrijeme i energiju za ikakav kreativni rad (potonje se, nažalost, do danas malo promijenilo). Drugim riječima, žene naprosto nisu imale vlastitu sobu i 500 funti godišnje koje bi im osigurale siguran život i omogućile da se posvete pisanju (Woolf 2003).⁶ Ako su i pisale, to su najčešće bile kratke forme usko vezane uz njihovu svakodnevnicu (npr. dnevnicu ili pisma), nenamijenjene javnoj distribuciji, već samo privatnom krugu čitatelja (Lanser 1986: 353), što se dakako nije smatralo književnim stvaralaštvom. Kako ističe Slavica Jakobović Fribec (2007: 198), povijest je ženskog pisanja „potpuno nevidljiva, anonimna, prešućena“.

⁴ Muškocentričnost humanizma i prosvjetiteljstva nije osobina samo 19. stoljeća već prije povijesna konstanta. Iako su pojedina historijska društva danas poznata po demokratičnosti, prosvjetiteljstvu ili revolucionarnosti (npr. atenska demokracija, razdoblje humanizma i renesanse, devetnaestostoljetna modernizacija i dvadesetostoljetna umjetnička avangarda), ona su redovito iz javnoga života isključivala žene te bi slika tih povijesnih razdoblja izgledala znatno drugačije kada bi se sagledala iz ženske perspektive. Usp. Kelly-Gadol, Joan (1977) „Did Women Have a Renaissance?“. U: Bridenthall, R. i Koonz, C. (ur.). *Becoming Visible: Women in European History*. Boston: Houghton Mifflin.

⁵ Dok rasprave o postanku građanskoga društva (17. i 18. stoljeće) društveni ugovor vide kao politički pravedan i univerzalan (što znači da uključuje svakoga), Carole Pateman u knjizi *Ženski nered* naglašava kako je to prije svega bratski savez koji konstituira građansko društvo kao patrijarhalan ili muški poredak, što ona naziva fraternalnim patrijarhatom (1998: 38–40).

⁶ Usp. Showalter, Elaine (2001) „Viktorijanske spisateljice i volja za pisanjem“. *Kolo*, vol. XI, br. 2, str. 348–370.

Unatoč svim navedenim preprekama, neke su žene ipak odlučile oduprijeti se sustavnom ušutkavanju svojih glasova i početi pisati za javnost. Iako je tijekom cijele književne povijesti tu i tamo iskrsnula pojedina spisateljica, u većem su se broju javile tek krajem 19. i početkom 20. stoljeća, paralelno s buđenjem pokreta za ženska prava. U većinskoj „muškoj“ književnosti (koja se rijetko tako naziva jer se smatra da je književnost koju pišu muškarci univerzalna te da nema potrebe za rodnim određenjem) „ženska“ se književnost javila kao svojevrsna supkultura (Showalter 1977: xiii) koja je s vremenom postala prostor za žensku identifikaciju i osnaživanje. No prije nego što je došlo do pobune protiv dominantnih vrijednosti i samootkrivanja vlastitoga identiteta⁷ žene su kao čitateljice, prema riječima Johna Stuarta Milla, bile zasjenjene „muškim kulturalnim imperijalizmom“ (isto: 4) pa je njihovo pisanje započelo imitacijom postojećih modela dominantne (muške) tradicije i internalizacijom tih standarda. Elaine Showalter taj fenomen naziva *ženstvenim pisanjem* (isto: 13) te ga prepoznaje u razdoblju između 1840-ih, kada žene počinju koristiti muške pseudonime, pa do smrti George Eliot 1880. godine. Prema tome žene koje su težile za progresivnošću poistovjećivale su se s obrazovanim očevima, koji su djelovali u javnoj sferi i imali pristup kulturi, a odbacivale su majke, inferiorne i konvencionalne domaćice koje su ih odgajale za istu tu ulogu. Spisateljice, umjetnice ili intelektualke, tj. sve one koje su se htjele maknuti od domaćega ognjišta i djelovati u javnoj sferi, ugledale su se u muški model, kopirajući ga u pisanju, ponašanju ili pak uzimajući muške pseudonime koji su im služili da bi „mogle prikazati sve ono u svojoj osobi što je izmicalo sputavajućem idealu ženstvenosti“ (Showalter 2001c: 361). Na žensku se spisateljsku tradiciju nisu mogle pozvati jer su imena književnica nestajala nakon njihovih smrti, predana zaboravu, pa je „svaka generacija spisateljica“, napominje Showalter, „prisiljena da ponovno otkrije prošlost“ (citirano u Moi 2007: 83), što povijest ženskoga pisanja čini isprekidanom i nestabilnom.

Međutim rezultat takvoga mimetičnog postupka vrlo je sličan originalnom muškom pisanju pa je J. S. Mill, iako sudionik sufražetskoga pokreta i borac za ženska prava, bio prilično skeptičan, rekavši da je emancipaciju ženske literature od muških modela i zadobivanje vlastitoga kolektivnog karaktera gotovo pa i nemoguće postići, odnosno da će spisateljice uvijek biti imitatorice a ne inovatorice (Showalter 1977: 3–4). Poznata je njegova pesimistična i demotivirajuća misao: „Da su žene živjele u drugoj zemlji od muškaraca i da

⁷ Pobuna protiv dominantnih vrijednosti obilježje je onoga što Showalter (1977: 13) naziva *feminističkim pisanjem*, dok je potraga za vlastitim identitetom i samootkrivenje karakteristika *ženskoga pisanja*.

nikada nisu pročitale ništa od njihova pisanja, tek bi onda imale svoju književnost“ (citirano prema Showalter 1977: 3; prevela L. Š.). Parafrazirajući tu izjavu u naslovu svoje knjige – *A Literature of Their Own*, Elaine Showalter pokazuje da „njihova književnost“ itekako postoji. Do emancipacije je došlo – spisateljice su iskoristile kritički potencijal svojega ženskog iskustva te su u svoju književnost unijele idejne i tematske specifičnosti, kakve se mogu pronaći u feminističkoj književnosti, ili eksperimentalna formalna rješenja, što se razvilo u ženskom pismu.

2.2. Recepcija: trivijalizacija i nemar kritičara

Osim što su se žene borile s uvjetima koji su im onemogućivali pisanje, ni recepcija njihovih djela nije prošla bezbolno, što se posljedično odrazilo na izgled književnoga kanona kakav imamo danas. U tekstu „Analiza kulture“ pripadnik kulturalnih studija Raymond Williams ukazuje na problem *selektivne tradicije* pod kojim podrazumijeva selektivan postupak u odabiru građe na temelju koje proučavamo kulturu nekoga prošlog vremena. Selekcija se javlja već tijekom samoga razdoblja življene kulture⁸ jer ne postoji pojedinac koji može konzumirati apsolutno sve kulturne proizvode svojega doba pa je jasno da će se, kako vrijeme odmiče, selektivnost povećavati. Čak i najveći stručnjak za neko područje ne može doći do svih dokumenata minuloga razdoblja. Kao prvo, mnogi su dokumenti izgubljeni, a kada i ne bi bili, jedna osoba jednostavno ne stigne i ne može pročitati apsolutno svu građu. Izbor je dakle neizbježan i Williams upozorava na promjenjive i partikularne kriterije pod kojima se on provodi. Međutim čak i kada vrijeme pokaže trajnu literarnu vrijednost nekoga djela te ga uključi u kanon, treba imati na umu da je selekciju provodila dominantna akademska manjina, odnosno, kako ističe Johnson (2006: 80), „dominantne definicije značenja prilično [su] društveno specifične i [...] osobito naginju podudaranju s muškim i srednjoklasnim strukturama 'interesa' [...]“. Bavljene produktima „ženske“ kulture, kao što su recentni projekti čitanja i proučavanja djela isključivo spisateljica, nailaze na kritike zbog svoje partikularnosti i selektivnosti. Međutim kritičari skloni takvome mišljenju često zaboravljaju da je cjelokupna visoka kultura utemeljena na pojedinačnosti, tj. da iskustvo

⁸ Pojam „življene kulture“ Williams koristi za označavanje prve razine kulture koja je dostupna „isključivo onima koji su živjeli u to vrijeme i na tom prostoru“ (2006: 41). Pripadnicima življene kulture dostupna je „struktura osjećaja“ toga razdoblja, „osobita, živa rezultanta svih sastavnica općeg ustroja“, koja se mijenja iz generacije u generaciju te se ne može naučiti, već osjetiti i iskusiti (isto).

bijeloga heteroseksualnog muškarca nije ništa više univerzalno od iskustva, recimo, crne lezbijke.⁹ Kako kaže Williams:

„Selekcijom u društvu ravnaju brojne vrste posebnih interesa [...]. Tradicionalna kultura nekog društva uvijek pokazuje sklonost prilagođavanju njegovu suvremenom sustavu interesa i vrijednosti, jer ona po svojoj biti nije apsolutno utjelovljenje djelatnosti, nego neprekidna selekcija i interpretacija.“ (2006: 43; podcrtala L. Š.)

Prema tome pokušaji usustavljivanja ženskoga kanona ni ne nastoje sakriti svoju partikularnu te često subjektivnu motivaciju, kao što se ne ustručavaju promatrati žene kao zasebnu skupinu „radi učinkovita suprotstavljanja uobičajenoj patrijarhalnoj strategiji koja žene svrstava u opću kategoriju 'čovjek' te ih na taj način ušutkuje“ (Moi 2007: 81). Inzistiranje na čitanju i proučavanju djela raznih autorica i umjetnica u konačnici vraća prigušene i zanemarene ženske glasove pa je i ovaj rad doprinos tome.

Prema Showalter (1977: 7) povijest „ženske književnosti“ pati od sindroma „nekolicine velikih“ (engl. *a tiny band of the 'great'*), pri čemu se u engleskome govornom kontekstu misli na Jane Austen, sestre Brontë, George Eliot i Virginiju Woolf. Problem je takvoga pristupa što ukazuje na svega nekoliko „velikih“ ženskih imena, čineći ih iznimkama, a prešućuje velik broj drugih spisateljica bez kojih se povijest ženskoga pisanja čini diskontinuiranom i krnjom.¹⁰ Ako se manje poznate spisateljice i obrađuju u povijesnim pregledima i antologijama, one su tek ovlaš spomenute, a nerijetko je njihovo pisanje i trivijalizirano jer kritičari svoje kulturne stereotipe o ženstvenosti projiciraju na same tekstove, što je drugi problem na koji ukazuje Showalter (isto). U takvoj praksi prethodno neutralni pojmovi kao što su „sentimentalan“, „melodramatičan“ ili „romantičan“ zadobivaju „ženskaste“ i staromodne konotacije (Felski 1995: 117). Kritičari viktorijanskih „ženskih“ romana, piše Felski u knjizi *Gender of Modernity*, koristili su iste riječi za opisivanje tekstova i njihovih autorica pa su tekstovi bili ocjenjivani kao histerični, nedisciplinirani, nezreli, emocionalno nestabilni ili nelogični (isto: 125).

⁹ Isključiva orijentiranost na bijele heteroseksualne žene iz srednjega staleža jedan je od većih nedostataka drugoga vala feminizma. Iako tema ovoga rada ne zahtijeva interseksionalnost u feminističkome pristupu, nju bi se uvijek trebalo imati na umu.

¹⁰ Taj problem nije isključivo vezan uz pitanje literarnoga kanona, već postoji i na razini vrednovanja cjelokupne visoke pa i popularne kulture. Naime unutar „opće“ kulture dopušten je ulazak tek ograničenoga broja djela manjinskih grupa pa se iz tog razloga nerijetko izdvajaju primjerice *jedan* lezbijski roman ili *jedna* crnačka televizijska serija nauštrb ostalih koje govore o tim temama.

Povijest hrvatske književnost nije iznimka od gore navedenih tendencija – spisateljica nije bilo ni približno onoliko koliko je bilo muških pisaca, a one koje su pisale, slabo su zastupljene u povijesnim pregledima. Za primjer može poslužiti knjiga *Novi pripovjedači* (1929), u kojoj književni kritičar Ljubomir Maraković obrađuje 50-ak tada aktualnih proznih autora među kojima je svega devet žena. Osim maloga broja autorica o kojima piše, problematičan je i način na koji to radi, što se može vidjeti u sljedećem odlomku o Ivančaninu romanu *Uskrsnuće Pavle Milićeve*:

„[...] ali u taj realni život zadire tako bezobzirno i smiono, te se u časovima pitamo, da li je tu knjigu pisala zaista žena. No u istinu, takvu je knjigu mogla da napiše samo žena, jer bi se bez sumnje teško našao muškarac, koji bi o izvjesnim pitanjima pisao otvoreno do neugodnosti, do sensualnosti, pa ipak bez traga onog podlog cinizma, koji se uvukao u sve takve momente u literaturi. Time ne kažem, da je svaka konstatacija autoričina bila potrebita, naročito za umjetničku izgradnju djela, koje pogđekad suviše trpi od isticanja doktrinarnih momenata i zapada, poradi toga, na mjestima u neku suhoću dociranja. Ali autoričina golema iskrenost proširuje bez sumnje područje naše literature o ženi.“ (Maraković 1929: 45)¹¹

Ono što se vidi u ulomku, a provlači se kroz cijeli Marakovićev osvrt, pohvala je autoričine hrabrosti, borbenosti i iskrenosti u pisanju o „ženskim“ temama, ponekad i pretjerano hvaleći neugodnost i senzualnost kao smione karakteristike ženskoga pisanja, premda mu ni unutar pohvale nije promaklo izraziti sumnju u mogućnost da žena uopće napiše takvu knjigu. Aludirajući na druge feministički orijentirane autore i autorice čije je pisanje, prema njemu, puno „podlog cinizma“, Maraković hvali njegov nedostatak kod Ivančan. Međutim jasno je da ipak primjećuje njezin feministički istup, zbog čega joj upućuje niz kritika moralne i političke prirode. Treba naglasiti da, iako Ivančan koristi pojam „feminizam“, Maraković ga potpuno izbjegava, nazivajući ga „eventualnim teorijskim nastranostima“ (isto: 43) koja su zaslužna za „suhoću dociranja“ (isto: 45).

Zasad treba ukratko spomenuti kako je u Ivančanim romanima prisutna djelomična emancipacija od braka i romantične ljubavi (što je ostvareno na dva različita načina, o čemu će kasnije biti više govora), ali je stoga naglasak na majčinstvu kao najvažnijoj ženskoj ulozi. Iako se slaže s njom oko važnosti majčinstva odnosno „da je dijete zalog spasa u moralnim brodolomima“ (isto: 47), Maraković joj upućuje kritiku zbog eksperimentiranja „na osnovi potpune slobode samoodređenja“ (isto: 45), što se odnosi na sklonost njezinih junakinja da

¹¹ Usp. Barac, Antun (1925) „Mara Ivančan: Čudnovata priča“. *Jugoslavenska njiva*, vol. IX, br. 5, str. 165–166.

samostalno odlučuju o ljubavnim vezama i obitelji, te patronizirajući ispravlja poruku njezinoga romana:

„Samo neka gđa autorica promisli, šta bi bilo s malom Marijom, da nije iza majke slučajno ostala sestra Ana? Možda će uvidjeti, da je konačno jedino čvrsto rješenje tih problema pravi kršćanski brak sa svojom nerazrješivošću i svojom bogatom etikom o odnosu oca, majke i djece.“ (isto: 47)

Dakle može se zaključiti kako je Maraković napravio onu pogrešku o kojoj je pisala Showalter – temeljio je čitanje književnih tekstova na rodnoj razlici, tj. ono što smatra ženskim karakteristikama (iskrenost i osjećajnost), prepoznao je u Ivančanim tekstovima te pohvalio, a zamjerio joj je političke istupe i angažirano pisanje, koje je svojstveno i dopušteno muškim piscima.

U suvremenim povijesnim pregledima hrvatske književnosti spisateljice su, očekivano, slabo zastupljene. Iz ovog, uvjetno rečeno, prvoga feminističkog kruga hrvatske književnosti najčešće se pojavljuje ime Mare Ivančan uz koje se nalaze fraze kao što su „nepravедno zaboravljena“ (Nemec 1998: 156) ili „nepravедno podcijenjena proza“ (Jelčić 2004: 380) čime autori sugeriraju na umjetničku vrijednost njezina opusa te na važnost njegova proučavanja. Godine 1998. pojavile su se dvije knjige koje su osvijetlile taj dotada zamračeni dio hrvatske književnosti te donekle utjecale na kasnija proučavanja: *Povijest hrvatskog romana* Krešimira Nemeca i *Ljepša polovica književnosti* Dunje Detoni Dujmić. Primjerice povjesničar Dubravko Jelčić u drugom izdanju *Povijesti hrvatske književnosti* (2004) posvetio je nekoliko rečenica nekima od autorica toga kruga, za razliku od prvoga izdanja iz 1997. kada nije spomenuo niti jednu. Međutim taj čin djeluje poput puke geste kojom se želi pokazati kako se u književnosti može naći pokoje mjesto i za ženu, što potvrđuje one probleme „maskuline“ povijesti književnosti o kojima sam ranije govorila. Nadalje za naslovnicu Jelčićeve knjige kavalirski je izabran portret Cvijete Zuzorić, dok se u tekstu ne kaže ništa o njezinoj poeziji, već je se spominje kao „ljepoticu“ kojoj je Dominko Zlatarić posvećivao pjesme (Jelčić 2004: 70, 75). Na taj je način žensko autorstvo po tko zna koji put prešućeno, a žena je svedena na lijep objekt muškarčeve ljubavi i umjetnosti. Ipak kod Jelčića je barem došlo do svojevrsnoga pomaka, dok primjerice Slobodan Prosperov Novak u svojoj sedamstotinjak (!) stranica opširnoj *Povijesti hrvatske književnosti* iz 2003. ponovno potpuno ignorira sve autorice iz navedenoga kruga po čemu se da zaključiti kako hrvatska književnopovijesna znanost još uvijek nije spremna prihvatiti ženski dio korpusa.

Ipak naponi čitanja i proučavanja djela hrvatskih književnica primjećuju se unutar feministički orijentirane struje znanosti o književnosti. Za ulazak feminizma u hrvatski akademski kontekst zaslužan je Vladimir Biti, koji u natuknici „Feministička kritika“ iz *Pojmovnika suvremene književne teorije* (1997) donosi jedan od prvih sustavnih pregleda angloameričke, francuske i njemačke feminističke kritike, što je utjecalo na daljnji razvoj hrvatske feminističke misli. Još su prije toga Slavica Jakobović i Gabrijela Vidan u časopisu *Republika* priredile temat o „ženskom pismu“ (br. 11–12, 1983), a temat drugoga broja *Kola* iz 2001. nosi naslov „Žena, povijest, književnost“. Od 1990-ih iznimno je plodna izdavačka djelatnost Centra za ženske studije, među kojima treba izdvojiti biblioteku „Virginia Woolf“, radove sa znanstvenoga skupa „Marija Jurić Zagorka – život, djelo, naslijeđe“ te časopis *Treća*.¹² Navedene publikacije, kao i mnoge druge, svjedoče o tome da su sve glasnije „interpretacije ženskoga teksta koje propituju ženski identitet u zajednici, u jeziku“, kako to primjećuje Helena Sablić Tomić u uvodu svoje zbirke tekstova *Gola u snu* (2005: 27). Kada se govori o problematici ženskoga autorstva, nezaobilazno je spomenuti knjigu *Ljepša polovica književnosti*, koja ukazuje na zaboravljene hrvatske i poneke bosanskohercegovačke književnice iz 19. i prve polovice 20. stoljeća koje su „unatoč nekim izvanknjiževnim, često i vrlo nepovoljnim okolnostima sustavno i nesebično radile na pridizanju nacionalne književnosti“ (Detoni Dujmić 1998: 7). Iako se ne smije zanemariti književnopovijesni značaj ovoga projekta, autoričin filoginsko-antifeministički pristup (Čale Feldman 2001: 291) nikako nije za pohvalu zbog toga što funkciju spisateljica svodi na dodatno uljepšavanje ionako sjajnoga patrijarhalnog nacionalnog kanona. One ovdje nisu tretirane kao samostalne i autonomne spisateljice, već, vrlo stereotipno, kao „ljepše polovice“¹³ dominantne književnosti, što je rezultat autoričina odabira da problemu pristupi „neopterećena teorijom, sjajem i tugom feminizma“ (Detoni Dujmić 1998: 7). Međutim proučavanje, ne samo „skromno obrađenih“ (isto) nego sustavno ušutkavanih pa i prezrenih ženskih glasova zahtijeva odlučan politički angažman i samouvjeren pristup. Detoni Dujmić se, za razliku od toga, neprestano implicitno ispričava za svoj rad, inzistirajući na istraživačkom miru i skromnom pružanju male ruke spasa (isto: 8).

¹² Vidi na: <http://zenstud.hr/wp-content/uploads/2016/12/czs-katalog-izdanja-2015.pdf>.

¹³ Usp. Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović (2012) *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international, str. 84.

3. Društveno-povijesni kontekst: obrazovanje žena u Hrvatskoj na početku 20. stoljeća

Kako bi se pojava većega broja autorica okupiranih položajem žena u društvu i obitelji te ženskom osjećajnošću i iskustvom mogla bolje razumjeti, potrebno je upoznati širi društveno-povijesni kontekst u kojemu su ove autorice pisale kao i književnopovijesne te žanrovske promjene rane dvadesetostoljetne hrvatske književnosti. Krajem 19. st., uslijed modernizacijskih promjena koje su dolazile „odozgo“, „pitanje obrazovanja djevojaka bilo je jedno od najbitnijih i gotovo jedino žensko pitanje za koje je hrvatska javnost pokazala veći interes“, kako piše Ida Ograjšek Gorenjak (2004: 160). Odskočna je daska svakako bila reforma školstva iz 1874. godine, kojom je propisano obvezno osnovnoškolsko obrazovanje za svu djecu, nakon čega su uslijedile rasprave o višem obrazovanju djevojaka, u kojima se istaknuo Ivan Perkovac, koji je pod utjecajem J. S. Milla naglašavao moralnu i intelektualnu ravnopravnost žena te se zalagao za njihovo zapošljavanje i obrazovanje (isto: 163). Godine 1892. ministar Izidor Kršnjavi provodi veće promjene u strukturi srednjoškolskoga obrazovanja za djevojke, kada ukida „Višu djevojačku školu“, koja je svoje polaznice pripremala ni manje ni više nego za ulogu majke i domaćice te preparandiju u samostanu Sestara milosrdnica, a otvara „Privremeni ženski licej“ s gimnazijskom osnovom i „Žensku stručnu školu“. Prednost je obaju škola ta što je djevojke pripremala za samostalnost i sudjelovanje u javnoj sferi života. Primjerice „Privremeni ženski licej“ nudio je tri programa – pedagoški, kojim se stjecalo zvanje učiteljice, opći za posao guvernante te klasični, koji ih je pripremao za fakultetsko školovanje. U to vrijeme ženama je još uvijek zabranjen upis na fakultete, a prvi koji im otvara svoja vrata bio je Filozofski fakultet u Zagrebu 1901. godine. Treba naglasiti kako su školarine za djevojačke srednje škole bile visoke, što je isključivalo velik broj potencijalnih polaznica te nastavak obrazovanja omogućavalo samo dobrostojećim pripadnicama srednje klase. Važno žensko ime koje se javlja u raspravama o obrazovanju ono je Marije Jambrišak, koja se borila za otvaranje ženskoga liceja, ali ne iz feminističkih već iz patrijarhalnih razloga. Naime, kao i tadašnja većina, ona je smatrala da neobrazovana žena ne može valjano ispuniti zadatak podizanja i učenja djece. Prema tome žensko obrazovanje u Hrvatskoj nije postignuto djelovanjem pobornika i pobornica za ženska prava, već upravo suprotno, patrijarhalnim čuvarima tradicije i domoljublja koji su prije svega imali problem „odnarođivanja“ hrvatske djece u mađarskim i njemačkim školama. Pritom su se ograđivali od samoga pojma feminizma, objašnjavajući da kod nas ni nema tzv. „ženskog pitanja“ u onoj mjeri koliko ima u svijetu, kako stoji u časopisu *Domaće ognjište*, pokrenutome 1900. godine (Jakobović Fribec 2007: 205). U svome tekstu o tom prvom ženskom časopisu Danja Šilović-Karić (2004: 181–190) prilično oštro ocjenjuje njegovu uredničku politiku – autoricama

zamjera što nisu tražile pravo glasa za žene i što su o sufražetskim pokretima tek sporadično izvještavale, obraćajući se „čuvaricama ognjišta“ koje je bilo potrebno kulturno obrazovati kako bi mogle učvršćivati patriotske vrijednosti u generacijama koje slijede. Međutim i sama primjećuje priloge u kojima se progovara protiv nejednakih plaća učitelja i učiteljica, celibata za učiteljice i stigmatizacije neudanih žena, što ipak svjedoči o promjeni društvene klime u Hrvatskoj s početka prošloga stoljeća. Početni koraci hrvatskoga feminizma nisu bili aktivistički kao oni u Europi, već su se sramežljivo skrivali iza tradicionalnih, patrijarhalnih i patriotskih vrijednosti, što treba imati na umu i prilikom čitanja prvih hrvatskih feminističkih romana. Danas je lako osuditi „meki“ feminizam, neuspjelost emancipacije ili glorificiranje uloge majke, ali treba razumjeti da pioniri feminističkoga pokreta kod nas nisu imali jaku instituciju građanskoga društva na koju su se mogli osloniti, što uspješno detektira Ida Ograjšek Gorenjak (2004: 178), objašnjavajući tako zašto su se agitatori za ženska pitanja morali koristiti „umjerenim i gotovo konzervativnim argumentacijskim materijalom“. Prema tome novi tematski krug hrvatskoga romana u kojemu se, najšire rečeno, javljaju pitanja ženske emancipacije i senzibiliteta, nije produkt svjesno okupljenih feminističkih spisateljica, već prije odraz tadašnjega vremena (usp. Tatarin 2004: 107) obilježenoga suptilnim promjenama u društvenoj klimi.

4. Književnopovijesni kontekst: hrvatska romaneskna produkcija između dva svjetska rata

Krešimir Nemec djela Mare Ivančan smješta u novi tematski opseg hrvatskoga romana iz dvadesetih i tridesetih godina prošloga stoljeća, koji gotovo isključivo okuplja spisateljice (uz izuzetak Janka Iblera) zabavljene istraživanjem različitih aspekata ženskoga iskustva i senzibiliteta, raščlanjivanjem muško-ženskih odnosa pa čak i istupanjem s izravnim feminističkim idejama o ženskoj slobodi, emancipaciji i društvenome statusu (1998: 153). Osim Ivančan i Iblera tu spadaju i Zdenka Jušić-Seunik, Fedy Martinčić, Zofka Kveder, Ema Božičević, Marija Radić te Marica Vujković.

Povjesničari književnosti uočavaju kako u hrvatskoj romanesknoj produkciji između dva svjetska rata nema dominantnoga pravca, već supostoje različite tendencije – s jedne strane dolazi do revitalizacije realizma, a s druge u roman prodiru i ekspresionistički impulsi (Nemec 1998: 83–89; Maraković 2004: 388; Vaupotić 1965: 338). Miroslav Vaupotić hrvatsku međuratnu prozu književnost dijeli analogno političkim okolnostima na doba

parlamentarne demokracije (od 1918. do 1929) i doba monarhističke diktature (od 1929. do 1941). Za prvo razdoblje, u koje spada opus Mare Ivančan, kaže kako ga karakteriziraju traženja i eksperimenti te ispreplitanje ekspresionističkih s realističko-naturalističkim elementima (Vaupotić 1965: 338). Romanopisci kao „triježni svjedoci i tumači svoga vremena“ (Nemec 1998: 103) u realističkoj maniri objektivno i studiozno opisuju različite oblike društvenoga života i rješavaju „aktualne političke, ideološke i moralne dileme“ (isto). Pritom roman osvaja, za dotadašnju hrvatsku književnost, nove tematske prostore u kojima svoje mjesto nalaze i prikazi ženskoga iskustva. Međutim taj neorealizam, za razliku od klasičnoga devetnaestostoljetnoga realizma, obilježavaju estetizacija pripovijedanja, stilska raznovrsnost i složenije teksture (isto: 104), što je Ljubomir Maraković nazvao „modernim objektivizmom“ (prema Jelčić 2004: 388).

Poznavajući povijest književnosti, spoj realizma i avangarde može začuditi, pa ga je potrebno detaljnije razmotriti. Za tu je problematiku vrlo značajna rasprava o ekspresionizmu koju su 1938. godine vodili marksistički orijentirani književni teoretičari Georg Lukács i Ernst Bloch.¹⁴ Lukácseva glavna kritika upućena ekspresionizmu bila je ta da je on zbog zanemarivanja društvene stvarnosti i apstrakcije dekadentan te je čak išao tako daleko da je ekspresionistički pacifizam povezao s prešutnim podupiranjem fašizma (2007: 51). Svoju kritiku širi na sve moderne umjetničke pravce od naturalizma do nadrealizma, za koje kaže kako neposredno prikazuju stvarnost zadržavajući se na njezinoj površini. S druge strane, smatra, realizam je forma kojom se mogu otkriti duboko skrivene društvene veze i time zahvatiti složeni totalitet zbilje pa stoga ima ključnu ulogu u komunističkoj revoluciji (isto: 38). Međutim Bloch dovodi u pitanje Lukácsovo poimanje stvarnosti kao zatvorene i koherentne te zaključuje kako je fragmentirano ekspresionističko oblikovanje primjerenije takvoj diskontinuiranoj zbilji (2007: 22). Kritikama se pridružuje i Herbert Marcuse u tekstu „Estetska dimenzija“ gdje navodi kako je Lukács marksističku koncepciju baze i nadgradnje pretvorio u kruti obrazac koji „uključuje normativnu predodžbu materijalne osnove kao istinske stvarnosti i političko obezvređivanje nematerijalnih sila, naročito pojedinačne svijesti i podsvijesti i njihove političke uloge“ (Marcuse 1981: 207). Na tragu ovih kritika marksističke estetike može se zaključiti kako stvarnost nije dovoljno promatrati samo kroz materijalne društvene odnose, već treba u obzir uzeti i racionalnu te nesvjesnu razinu pojedinčeve subjektivnosti. Prema tome iako je jedan dio avangardista prezirao roman,

¹⁴ Temeljeno na tekstovima: Bloch, Ernst: „Discussing Expressionism“ (2007) i Lukács, Georg: „Realism in the Balance“ (2007). U: Jameson, Frederic (ur.). *Aesthetics and Politics*. London, New York: Verso.

smatrajući ga građanskim reliktom nemoćnim da odrazi moderni „ritam vremena“ (Žmegač 2004: 268), avangardni su stilski pravci ipak imali velik utjecaj na njega, otvorivši njegove granice prema osobnoj, iskustvenoj percepciji zbilje, uvukli ga u „predjele mašte, intuicije, osjećajnosti i osjetilnosti“ (Sablić Tomić 2005: 63).¹⁵ No daleko od toga da je književnost koja polazi od subjekta nemoćna i dekadentna, kako to vidi Lukács, već upravo suprotno – „nužnost [se] korjenite promjene mora temeljiti na subjektivnosti samih pojedinaca, na njihovu razumu i strastima, njihovim nagonima i ciljevima“ (Marcuse 1981: 208). Upravo je ekspresionizam u roman implementirao osuđivanje građanskoga mentaliteta i konvencionalnih uzoraka ponašanja nasuprot čega se postavljaju ekstatična stanja protesta i pobune (Žmegač 2004: 284). To primjećuje i Vaupotić kada kaže kako je u hrvatskoj međuratnoj prozi prisutno tretiranje „društvene stvarnosti gnjevom optužbe i bičem satirično-grotesknog razobličavanja građanskog društva [...]“ (1965: 343).

5. Žanr feminističkoga romana

Prije sam koristila pojam „ženske književnosti“ za označavanje radova spisateljica već naznačenoga novog tematskog kruga hrvatskoga romana, međutim sada ću se njime detaljnije pozabaviti i ukazati na njegove nedostatke. Oznaka „ženske književnosti“ vrlo se često primjenjuje, a da se pritom ne zna na što se točno ona odnosi, što je primijetila i Virginia Woolf još davne 1929. godine. Kada je trebala održati predavanje naslovljeno „Žene i književnost“, kako piše u *Vlastitoj sobi*, susrela se s višestrukim značenjima toga naslova – misli li se njime na „žene i njihovu priču“, „žene i književnost koju one pišu“, „žene i književnost koja se o njima piše“ ili je pak, pita se autorica, to troje nerazmrsivo isprepleteno (Woolf 2003: 7). Njezine dvojbe relevantne su i danas kada je „ženska književnost“, čini se, postala nezaobilazan alat izdavača kojim označavaju *svu* književnost koju su napisale žene. S namjerom uvođenja reda i organizacije na policama virtualnih i običnih knjižara oznakom „ženske književnosti“ zapravo se postiže potpuno suprotan učinak. Dok se književnost koju su napisali muškarci bez obzira na spol njihova autora svrstava u potkategorije temeljene uglavnom na tematskim i žanrovskim karakteristikama, književnost spisateljica stavlja se u istu kategoriju, bez obzira na njihove sadržajne, žanrovske i stilske razlike. Posljedica takvoga nepotrebnog segregiranja percepcija je „ženske književnosti“ kao partikularne, one koja

¹⁵ Pod utjecajem ekspresionizma roman u sebe upija „bizarne teme, vizionarnost, apstrakcije, fantazmagorije, sanjarije, egzaltacije, hipertrofiju strasti, povišene tonove i likove ekscentrika i patoloških tipova“ (Nemec 1998: 90).

govori o specifičnim „ženskim“ temama te je time i namijenjena isključivo ženskoj publici, za razliku od „književnosti“ bez dodanih atributa koja priziva muškoga autora te rodno nepodijeljeno čitateljstvo.¹⁶

Osim svojevrsnoga getoiziranja do kojega dolazi zbog etikete „ženske književnosti“, problematičan je i biološki determinizam na kojemu se ona temelji, što znači da se pretpostavlja postojanje određenih karakteristika teksta koje proizlaze iz ženskoga odnosno muškoga spola autora. Patrijarhalna predrasuda uz ženski spol veže osobine kao što su nježnost, romantičnost, šarmantnost i sentimentalnost, koje se, kada se detektiraju u književnome tekstu, gotovo uvijek trivijaliziraju, što je možda najjasnije prilikom korištenja pridjeva „ženskast“. Budući da zapadnjačka metafizika cijelu svoju misao temelji na binarnim oprekama među kojima uspostavlja hijerarhijski odnos, redovito su „ženske“ osobine smatrane lošijima i manje vrijednima od „muških“. Nazvati nešto što pripada ženama ili što je o njima „ženskim“ samo po sebi ne bi trebalo biti problematično, ali u slučaju kada se uz tu oznaku vežu uglavnom pejorativne i segregirajuće konotacije, ona postaje isključiva i štetna. Da je oznaka „ženske književnosti“ zaista neutralna i korisna, ne bismo li onda ostatak književnosti zvali „muškom“?

Međutim osim negativne patrijarhalne predodžbe ženskoga stila jedan dio feminističkih kritičarki također je sklon povezivanju ženske biologije s određenim formalnim značajkama teksta. Primjerice Luce Irigaray polazi od toga da postoji analogija između ženske psihologije i njezine „morfologije“, što se odražava na stil govora i pisanja uz koji veže osobine taktilnosti, simultanosti, fluidnosti te odupiranje „svim čvrsto ustanovljenim formama, figurama, idejama, pojmovima“ (citirano u Moi 2007: 201). Dijelevći to ili tomu slično polazište, francuske su feminističke kritičarke u samoj formi avangardnih i modernističkih književnih tekstova pronalazile subverziju te su zanemarile feministički potencijal realističkih tekstova. S takvim shvaćanjem poetike polemizira Rita Felski u knjizi *Beyond Feminist Aesthetics*, tvrdeći da je nemoguće u književnim tekstovima ustvrditi postojanje inherentnih karakteristika ženskosti ili muškosti te nastavlja tvrdnjom da ne postoji nikakva nužna veza između feminizma i eksperimentalne forme (1989: 32). Feminističkom estetikom smatra svaku teoriju koja ističe vezu između ženskoga roda i posebne vrste ženske književne strukture, stila ili forme neovisno o tome je li polazište toga povezivanja ženska psihologija ili

¹⁶ Usp. Grdešić, Maša (2014) *Ženska serija nije žanr!* Preuzeto s: <http://muf.com.hr/2014/07/01/zenska-serija-nije-zanr/>. Posjet: 5. rujna 2017.

lingvistička transgresija falocentričnoga simboličkog poretka¹⁷ (isto: 19). Za razliku od toga Felski smatra kako se s feminističkoga stajališta politička vrijednost književnih tekstova može ustvrditi tek uvidom u njihove sadržaje i u učinke njihove recepcije u stvarnom povijesnom kontekstu (Felski 1989: 2; 32). Do istoga zaključka dolazi i Showalter (1977: 12) kada kaže da je pojam „ženske imaginacije“ problematičan jer se može povezati sa stereotipima i aludira na esencijalizam opreke između spolova. Stoga ona radije govori o socijalnim aspektima koji su utjecali na razvoj ženskoga pisanja kao što su nedostupnost obrazovanja, slobodnoga vremena i materijalne podrške.

Odluka Rite Felski da u svojoj knjizi tekstovima ne pristupa isključivo formalnom analizom, već da u razmatranje uključuje i uvid u sadržaj te u šire ideološke konstrukte koji uokviruju proces nastanka teksta i njegove recepcije treba se razmotriti u kontekstu rasprave o razlici instrumentalne i estetičke teorije teksta (Felski 1989: 3–7). Slabost prve teorije, karakteristične za angloameričku feminističku kritiku, u tome je što književnost vidi kao puko zrcalo stvarne društvene ideologije, zbog čega ne uspijeva detektirati njezine subverzivne potencijale. Prema tom shvaćanju svaki tekst koji je napisala žena vjeran je odraz njezina specifičnoga ženskog iskustva kao što svaki tekst muškarca nužno preslikava patrijarhalnu perspektivu, što je prilično ograničavajuća i reduktivna slika svijeta i književnosti. Toril Moi u kritici Elaine Showalter, koja je bila sklona tome mišljenju, ukazuje na to da je shvaćanje tekstova kao prijenosa autentičnoga „ljudskog“ iskustva tipično za zapadni patrijarhalni humanizam (2007: 111). Tražeći sličnost sa zbiljom, instrumentalni se pristup fokusira na sadržaj djela i potpuno zanemaruje formu pa je upotrebljiv samo za analizu realističnih romana. Druga je krajnost estetička teorija koja samu eksperimentalnu formu teksta vidi kao subverzivno političko djelovanje, tj. propitivanje fiksnih ideoloških značenja (Felski 1989: 4). S tim u skladu francuske feminističke teoretičarke smatraju kako rastrojenom i fragmentiranom formom te začudnim korištenjem jezika „žensko pismo“ potkopava patrijarhalni poredak, a realistički roman vide kao čuvara tradicionalnih vrijednosti. Ova rasprava o metodi sa sobom neizbježno povlači privilegiranje jednoga oblika književnoga stvaranja – realističnoga ili njemu suprotnoga koji se može nazvati eksperimentalnim, modernističkim ili čak avangardnim, što podsjeća na prije objašnjenu marksističku raspravu. Za razliku od Lukácsa koji je privilegirao realizam zbog njegove mogućnosti uvida u dubinu i

¹⁷ Jacques Lacan razlikuje Imaginarni i Simbolički poredak gdje prvi odgovara prededipovskom razdoblju razvoja djeteta, kada ono ne zamjećuje razliku između sebe i majke, dok se Simbolički poredak podudara s djetetovim ulaskom u očinski svijet jezika i kulture. Usp. npr. Eden Bušić, Julienne (2001) „Što je pisac bez pimpeka?“. *Kolo*, vol. XI, br. 2, str. 233–242.

kompleksnost društvene zbilje, a avangardu smatrao apolitičnom i dekadentnom, dio feminističkih kritičarki upravo realizmu zamjera skrivanje vlastitoga ideološkog statusa, dok u samoj modernističkoj formi vidi politički i subverzivni potencijal.¹⁸ Međutim Felski, uočavajući velik broj realističkih feminističkih romana koji propituju vrijednosti maskulinoga društva i ženin položaj u njemu,¹⁹ odbacuje tezu da je jedino eksperimentalna forma odgovarajuća feminističkoj kritici. Kad bi tako bilo, onda bi se gotovo cijela modernistička i avangardna književnost smatrala „ženskom“ odnosno feminističkom, a znamo kako su upravo muški avangardni autori svojim djelovanjem itekako nekritički reproducirali maskulinitet (Felski 1995: 24). Uz to treba se sjetiti paradoksa avangarde – iako odbacuju stare forme i konvencije, svojim djelom uspostavljaju nove vrijednosti, koje se kanoniziraju, pa tako i sami postaju utemeljitelji tradicije. Stoga, kada se tekst želi protumačiti kao politički, treba podjednako uzeti u obzir i njegov sadržajni sloj kojim referira na zbilju kao i formalne značajke koje oblikuju značenje.

Vratimo se začas pojmu „ženske književnosti“ ili „ženskoga pisanja“ (engl. *female writing*). Iako sam ga kritizirala zbog biološkoga esencijalizma i partikularnosti te ga odbacila kao generičku oznaku, smatram da je korištenje tim pojmom opravdano kada ga se uzima kao književnopovijesni koncept za rasvjetljivanje fenomena ženskoga autorstva i specifičnih uvjeta njegova nastanka. Iz toga se razloga u 1960-ima „ženska književnost“ i počela proučavati kao odvojena kategorija, kao poseban kulturni fenomen kojim su žene kao potlačena društvena skupina dolazile do eksplicitne samoidentifikacije (Felski 1989: 1). Međutim prilikom proučavanja „ženske književnosti“ treba zadržati svijest o tome da čitanjem knjige autorice nemamo izravan uvid u autohtono žensko iskustvo te da autorica itekako može perpetuirati rodne stereotipe i podržavati patrijarhalne vrijednosti. Ukratko, tekstovi su žena heterogeni i ne bi ih se smjelo stavljati pod istu oznaku samo na temelju jedne zajedničke stvari – spola njihove autorice.

Fenomenu je „ženske književnosti“ kao korpusu tekstova koje su napisale žene, ne pretpostavljajući pritom nikakve žanrovske ili stilske sličnosti među njima, Showalter pristupila kao i svakoj književnoj supkulturi te ju je podijelila na tri faze: ženstvenu,

¹⁸ Usp. Marcuse, Ernest (1981) „Estetska dimenzija: kritika marksističke estetike“. U: *Estetska dimenzija*. Zagreb: Školska knjiga, str. 204–243.

¹⁹ Svoju analizu temelji na realističkoj autobiografskoj prozi spisateljica 1970-ih i 1980-ih godina iz SAD-a, Kanade, Engleske, Zapadne Njemačke i Francuske. Neka od djela na koja se referira su: Ann Oakley *Taking It Like a Woman*, Brigitte Schwaiger *Wie kommt das Salz ins Meer*, Margaret Atwood *Surfacing* i Joan Barfoot *Gaining Ground*.

feminističku i žensku (1977: 13). Ženstvenom označava prvu fazu, od pojave prvih muških pseudonima 1840-ih do smrti George Eliot 1880, kada su žene imitirale načine pisanja dominantne muške tradicije i internalizirale njezine standarde. Budući da je žena u modernizmu isprva bila izostavljena iz sudjelovanja u javnome životu te ju se smještalo u privatnu sferu i povezivalo s prirodom, ona je u modernitet mogla ući samo preuzimajući atribute koji su se tradicionalno povezivali s muškošću. Iz naknadne perspektive na te se žene negativno gledalo kao na submisivne, međutim Felski je spremna njihove kontradiktorne i hibridne identitete gledati kao svojevrzne početke preispitivanja koncepcije roda (1995: 22). Iako je J. S. Mill u toj mimikriji vidio krajnje dosege ženskoga pisanja te je sumnjao u samostalni razvitak „ženske književnosti“, u radu je spisateljica ipak došlo do bunta, što Showalter označava kao feminističku fazu te ju prepoznaje između 1880. i 1920. godine. Osim pobune protiv vrijednosti dominantne grupe, autorice su u ovoj fazi zagovarale vrijednosti (ženske) manjine i vlastitu autonomiju. Posljednja dolazi ženska faza koja se primjećuje od 1920. nadalje, a obilježavaju je samootkrivanje, prestanak odmjeravanja s muškom kulturom te konačna potraga za vlastitim identitetom.

S obzirom na to da je cilj ovoga rada opisati Ivančanine romane kao feminističke, zaustavit ću se načas na obilježjima feminističke književnosti. Već Showalter napominje nepostojanje stroge granice među ovim etapama i ukazuje na njihovo ispreplitanje. Njezini su koncepti triju faza književnopovijesni, što znači da su za njih bitni prostorni i vremenski kontekst međutim oni se, s određenim oprezom, mogu koristiti i van njega. Naime iako se trajanje feminističke faze u engleskoj književnosti (1880–1920) ne poklapa u potpunosti s pojavom prvih feminističkih romana u Hrvatskoj (dvadesete godine 20. st.), treba uzeti u obzir simptomatično kašnjenje naše književnosti za europskim trendovima. Ktome su politička i građanska situacija bile znatno drugačije – dok su se ondje žene masovno na ulicama borile za pravo glasa, kod nas se traženje ženskih prava sramežljivo kamufliralo unutar modernizacijskih procesa. No ako se Showalterino definiranje feminističke faze može odrediti kao faza pobune protiv dominantnih vrijednosti i traženja vlastite autonomije, onda se Ivančanin opus svakako treba odrediti kao feministički, što ću nastojati potvrditi kasnijim čitanjem romana. Proučavajući opuse i biografije feminističkih spisateljica, Showalter je uočila nekoliko zajedničkih karakteristika kao što su (neočekivani) otpor prema ženskosti te introvertirano povlačenje iz svijeta, u kojemu vladaju muški principi, u psihi i nadrealno. Naime tek će u posljednjoj, ženskoj fazi, doći do prihvatanja vlastite ženskosti i građenja identiteta na njoj, ali prije toga feminističke su spisateljice „nastojale pobjeći od okova

biološke ženstvenosti“ (Showalter 1977: 192; prevela L. Š.). Takav zazor od svega što se tradicionalno veže uz ženskost osjeća i protagonistkinja *Čudnovate priče* dok promatra parostroj i mašinu za vršenje žita:

„Obuzme ju volja da klekne pred umom, koji je to izumio. Zna ona, da je to bio muškarac, jer samo on može da pronalazi nešto što stvara, potresuje, navaljuje, razara, uništuje, samo on može da pronalazi nešto što je snažno. Obuzme ju volja da izađe na ulicu, da kao vjerna pokloniteljica snazi, pođe korak za korakom za njim, da se više nikad ne vrati ovamo u tu sobu, gdje je samo čistoća, red, čipke, jastuci, krpe, cvijeće, siromaštvo i mir. Vječita pasivnost i pokoravanje. Vječiti mir i tišina. A šta će biti, ako rodi kćer, pa onda opet prnje, vrpce, lutke, krpe i krpe?“ (Ivančan 1924: 33)

Također kod Ivančan je prisutno i povlačenje u svijest i podsvijest likova. Narativi romana su subjektivizirani – u *Uskrsnuću Pavle Milićeve* to je provedeno u potpunosti jer je roman pisan kao svojevrsna ispovjedna proza naslovne junakinje, ali i heterodijegetički pripovjedač *Čudnovate priče* ima pristup mislima i osjećajima likova te protagonistici u središnjemu dijelu prepušta pripovijedanje. Pritom uvid u psihi junakinja ne staje na njihovoj svjesnoj razini, već prodire i u njihovu podsvijest gdje se otkrivaju snovi, vizije i halucinacije. Povlačenje iz socijalnoga okruženja naročito je prisutno u prvome romanu gdje je društveni kontekst prikazan jako maglovito. Za razliku od toga u *Čudnovatoj priči* problematizira se položaj žene u društvu, ali se to sve odvija na intimnom planu pojedinke.

Osim Showalterinim književnopovijesnim konceptom feminističke književnosti koristit ću se i definicijom koju daje Rita Felski u knjizi *Beyond Feminist Aesthetics*. Njezino je istraživanje nastalo kao odgovor onim kritičarima koji su držali do toga da feministička književnost mora biti eksperimentalna. Međutim autorica, uočivši velik broj realističkih feminističkih romana u tadašnjoj književnoj produkciji, odriče svaku vezu između eksperimentalne forme i feminizma te daje opisnu definiciju feminističke književnosti. Iako se konkretno bavi romanima 1970-ih i 1980-ih godina, i to žanrovima ženske autobiografije i feminističkoga *Bildungsromana*, svoju definiciju ne veže isključivo za ta djela, već je postavlja transhistorijski i vrlo široko, tako da pokriva „sve one tekstove koji otkrivaju kritičku svjesnost ženske subordinirane pozicije i roda kao problematične kategorije, kako god da je to izraženo“ (Felski 1989: 14) pa, među ostalima, i one koji su prethodili ovome periodu. Da bi se neko književno djelo odredilo kao feminističko, smatra, nije dovoljno da je njegova forma eksperimentalna, već je potrebno da ono svojim sadržajem ili kontekstom recepcije potiče takvo čitanje (isto: 32). Ovdje bih dodala i još starije mišljenje Georgea Henrya Lewesa, s kojim se mogu složiti, prema kojemu za „žensku književnost“ nije dostatno

da joj je autor žena, već je potrebno da ona namjerno i svjesno artikulira žensko iskustvo (prema Showalter 1977: 4). Međutim ako se žensko iskustvo i feminističke ideje uzmu kao glavni kriterij određivanja feminističke književnosti, javlja se novi problem jer niti to iskustvo niti te ideje nisu jedinstvene, homogene ni jasne. Sam feminizam sadrži različite političke i kulturne manifestacije, a iskustvo ne proizlazi iz jedinstvenoga bivanja ženom, već iz pojedinačnih života žena u vrlo različitim uvjetima. Prema tome određivanje nekoga djela kao feminističkoga neminovno ostaje subjektivan posao, napominje Felski (1989: 14), prilikom kojega se na umu treba imati i vremenska distanca. Naime neke ideje koje su se u prošlosti smatrale radikalnima i subverzivnima, danas su općeprihvaćene pa gube status feminističkih. Primjerice u *Čudnovatoj priči* feministički se čin glavne junakinje sastoji u svjesno odabranome izvanbračnom majčinstvu i subverziji institucije braka, što i danas funkcionira kao feministički istup. Međutim majčinstvo se pritom u romanu glorificira kao jedini ženin poziv, što se danas, kada su ženska reproduktivna prava ponovno ugrožena, ne može smatrati feminističkim.²⁰

Kako bi se naglasila posebnost ovoga novog tematskog kruga hrvatske književnosti, koji nazivam feminističkim, potrebno je objasniti nekoliko stvari. Za početak, ovo nije prvi put da u hrvatskoj književnosti žene pišu – iznimnih je slučajeva uvijek bilo, pogotovo u hrvatskome narodnom preporodu kada su autorice svoje tekstove pripitomljavale „i (patriotskim i patrijarhalnim) nacionalnoidentifikacijskim kalupima“ (Coha 2015: 338) pa je većina te književnosti bila posvećena domovini, vjeri, moralizatorska i nezainteresirana za ženska pitanja.²¹ Samo zato što je djelo napisala žena, ne znači da ono uistinu donosi specifičnu „žensku“ priču ili feminističku subverziju.²² Drugo, nije ni prvi put da se narativi konstruiraju oko ženskih likova, naime muški su pisci oduvijek bili zabavljeni proučavanjem žene, svodeći je na, kako kaže Virginia Woolf (2003: 30), najpromatraniju životinju u svemiru. Pritom su zanimljivi pokušaji pojedinih pisaca da se pozabave isključivo ženskim iskustvom, kao što su primjerice trudnoća i postpartalna depresija u romanu *Melita* Josipa

²⁰ Tome se može pribrojiti i gore naveden prezir prema „ženskastim“ stvarima kao što su cvijeće i krpe, dok je danas vrlo popularno vraćanje legitimiteta tradicionalno smatranim ženskim označiteljima kao što su ružičasta boja ili cvjetasti uzorci.

²¹ U svojoj studiji o Gajevoj *Danici* Suzana Coha (2015: 338–341) ipak prepoznaje iskorak spisateljica u javni, medijski prostor i navodi neke od rodno-emancipacijskih pomaka u kojima je prednjačila Dragojla Jarnević u svome, kako se često naziva, provokativnom *Dnevniku* te poeziji i književnoj prozi.

²² Usp. Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović (2012) *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international, str. 115.

Eugena Tomića. Nemec, pišući o fenomenu, kako ga ovdje nazivam – feminističkoga romana, navodi i *Zoru* (1920) Janka Iblera, čija je protagonistica emancipirana, obrazovana i seksualno oslobođena žena, međutim naglašava da je to i dalje „slika žene” viđena iz muškog rakursa“ (Nemec 1998: 156). Prilikom takvih vrednovanja treba biti na oprezu i nastojati ne upasti u biološki esencijalizam prema kojemu je svaki tekst koji je napisala žena autentičan prikaz ženskoga iskustva, a paralelno s tim, djelo muškoga autora nemoćno u vjerodostojnome prikazu. Naime muško očiste samo po sebi ne umanjuje iznesene feminističke ideje, ali je izuzetno važno čuti i žensku stranu priče, vidjeti kako žene govore o ženama – dati stoljećima promatranome objektu mogućnost da se sam izrazi. Upravo su zbog toga romani ovoga tematskog kruga važni – po prvi put u hrvatskoj književnosti veći broj književnica ima potrebu pisati o ženskome iskustvu iz perspektive žene i/ili s fokusom na nju, pritom problematizirajući patrijarhalno društvo koje ih drži u nepovoljnome položaju. Zašto se pitanje roda i rodna problematika uglavnom veže uz žensko djelovanje objasnila je Bonnie Kime Scott: „I muškarci i žene sudjeluju u društvenom i kulturalnom sustavu roda, ali žene o njemu više pišu, možda zbog toga što je njima rod više nametnut, više ih diskvalificira ili ih više intrigira i stimulira na kreativnost“ (1990: 3; prevela L. Š.). Svojevrсна preteča ovome krugu bila je Jagoda Truhelka sa svojim romanom *Plen air* iz 1897. godine, u kojemu je glavna junakinja intelektualno superiorna žena „koja feminističke preokupacije lagano gura u prvi plan“ (Nemec 1995: 248), no s tom razlikom što je ova priča ispričana iz očišta muškoga lika. Stoga tek 1920-ih, što zbog povoljnijih obrazovnih uvjeta za žene, što zbog izravne recepcije europskoga feminizma, hrvatsko političko i književno tlo omogućuje pojavu većega broja feminističkih romana.

Ti romani u fokuse priča stavljaju različite ženske likove te raščlanjuju njihove ljubavne i erotske želje, muško-ženske odnose, majčinske osjećaje, poslovne i umjetničke težnje, problematiziraju pitanje ženske slobode i njezina nedostatka, baveći se s jedne strane intimnom ženskom psihologijom ili s druge strane analizom ženine društvene uloge. Iako je feminizam ovih autorica još „mek“ (Nemec 1998: 158) odnosno emancipacija protagonistica nije provedena onako kako suvremeni čitatelj to priželjkuje, ova se djela ipak mogu smatrati prvim feminističkim književnim korpusom hrvatske književnosti, prethodnicima kasnijih etabliranih feminističkih spisateljica. Toga je mišljenja i Emilija Kovač (2002: 40), koja u zaključku teksta *Modernizam u djelu Mare Ivančan* navodi važnost izučavanja njezina opusa jer se njime „ustanovljuje [...] još jedna razina kontinuiteta i principa razvojnosti“, odnosno otvara se put kasnijem razvoju „ženskoga pisma“.

Iako sa zakašnjenjem od tridesetak godina ove autorice zbog opiranja konvencionalnim šablonama ženskosti te seksualnoga i intelektualnoga oslobađanja ženskih likova nastupaju kao hrvatski pandan engleskim „novim ženama“. Pojam *New Women* skovan je 1894. godine i otada se koristi kao oznaka za energične i neovisne žene koje su se borile protiv sputavajućih viktorijanskih ograničenja.²³ Kod nas se „nove žene“ javljaju u još vrlo tradicionalnome okruženju pa ne ostvaruju svoj puni potencijal kao engleske modernističke spisateljice koje otvoreno pišu o ženskoj seksualnosti pa i lezbijstvu.²⁴ No osim povijesnih razloga za pojavu ovakvih tematskih preokupacija zaslužno je i stilsko razdoblje književnoga modernizma, koje svojim subjektivizmom značajno utječe na oblikovanje proznih tekstova. Miroslav Vaupotić (1965: 335) primjećuje kako su „roman i proza u posljednjih pedesetak godina impregnirani [...] subjektivnim koeficijentom ličnosti pisca–pripovjedača kao nikada dosada u historijatu prozne tradicije“. Stoga je jasno da spisateljice kao žene uronjene u svakodnevne rodne prakse imaju potrebu angažirati se u svom pripovijedanju, stvarati specifične ženske likove, problematizirati majčinstvo i ljubavne odnose s muškarcima te brojne druge njima bliske teme.

Imajući na umu sve stilske, žanrovske i značenjske karakteristike koje sam navela, u nastavku rada čitat ću Ivančanine tekstove kao modernističke i feminističke romane, što ću nastojati dokazati obradom njihova formalnog te idejnog i tematskog sloja.

6. Čitanje romana *Uskrsnuće Pavle Milićeve* (1923) i *Čudnovata priča* (1924)

R. Felski se u knjizi *Beyond Feminist Aesthetics* obračunava s kritičarima koji su, vidjevši eksperimentalnu ili začudnu formu, djelima automatski pripisivali subverzivni karakter. Budući da je taj postupak nemoćan u realističkome djelu pronaći kritiku i političnost, autorica napominje nedostatnost strukturalističkoga pristupa, koji otkriva kako nešto u tekstu funkcionira, te naglašava nužnost uključivanja hermeneutičkoga pristupa kojim se pokušava dokučiti što nešto znači (Felski 1989: 84). Naime djelo svoje cjelovito značenje dobiva upravo iz sinteze forme i sadržaja pa je potrebno u interpretaciji ne zanemariti nijedan od tih slojeva.

²³ Vidi Dekoven, Marianne (2006) „Modernism and Gender“. U: Levenson, Michael (ur.). *The Cambridge Companion to Modernism* (osmo izdanje). Cambridge: Cambridge University Press, str. 174–193.

²⁴ Vidi Smith, Patricia Juliana (2010) „Gender in Women's Modernism“. U: Linnet, Maren Tova (ur.). *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 78–94.

Imajući to na umu, u analizi pripovjednih tehnika, fokalizacije, karakterizacije likova i prostorno-vremenskoga lociranja priče svakako ću posegnuti za naratološkim aparatom, ne ispuštajući iz vida utjecaj kategorije roda na pripovijedanje, što znači da ću se koristiti metodom feminističke naratologije. Uvide dobivene formalnom analizom trebat će povezati sa sadržajnim, idejnim planom djela kako bih u konačnici tekst mogla čitati u okviru političke, konkretno feminističke teorije (Grdešić 2015: 208).

6.1. Naratološka analiza

Nastavljajući se na strukturalnu lingvistiku Ferdinada de Saussurea, naratološka analiza pripovjedne tekstove promatra kao individualne realizacije univerzalnoga skupa pravila, zanimajući se za dubinske strukture koje su zajedničke svim narativnim, ne samo književnim oblicima (Grdešić 2015: 14). Isključivim fokusom na formu, tj. odnos dijelova i cjeline, naratologija zanemaruje sadržajnu razinu djela kao i njegovu uvjetovanost kontekstom u kojemu se nalazi, zbog čega je doživljavala brojne kritike i preinake. U svrhu ovoga rada treba spomenuti njezin razvoj pod utjecajem kulturnih teorija (isto: 207), što je rezultiralo nastankom psihoanalitičke, feminističke, kulturološke i postkolonijalne naratologije. Njima je svojstveno *simptomatično čitanje teksta*, tj. lociranje tekstualnih strategija koje signaliziraju nesvjesne ili potisnute psihološke ili ideološke motivacije (Fludernik 2008: 45–46). Jedna od tih potisnutih motivacija svakako je kategorija roda koja postaje preokupacija feminističke naratologije. Susan S. Lanser u tekstu *Toward a Feminist Narratology* predstavila je sintezu naizgled vrlo kontradiktornih pristupa književnosti – naratologije i feminizma. Za razliku od objektivne, deskriptivne i neideološke naratologije, slijepe po pitanju roda, feministička je kritika politički angažirana te investirana u suodnos teksta i njegova konteksta. Stoga je glavna zamjerka koju feminizam upućuje naratologiji pretpostavljanje univerzalnosti „muških“ tekstova i sustavno zanemarivanje roda (Lanser 1986: 343). Prema tome feministička će naratologija mnogo pažnje posvetiti razotkrivanju rodnoga obilježavanja pripovjednih instanci (pripovjedača, fokalizatora i likova) te učinaka koje one ostavljaju na semantiku djela. U tome i jest razlika klasične i feminističke naratologije – dok je prva tim instancama pristupala kao čistim bezrodnim formama, druga uviđa njihovu obilježenost stvarnosnim, tj. rodnim kategorijama. Umjesto pretpostavljanja da je muški pogled univerzalan, feministička će ga naratologija problematizirati kao nasilan spram njegova ženskoga objekta te zamjeriti dominantnome muškom glasu onemogućavanje ženi da se sama

izrazi.²⁵ Daleko od toga da žene nisu bile prisutne u cjelokupnoj književnoj tradiciji, ali su se uglavnom javljale kao predmet muškarčeva promatranja i analize – muški su ih autori opisivali, usmjeravali njihovo djelovanje, nagađali što one misle i žele – frejdovski ih pretvarajući u misteriozni „tamni kontinent“. Stoga je prednost i novina Ivančaninih romana za hrvatsku književnost u tome što su, osim ženskoga autorstva, i naratološke instance prožete ženskim glasom i pogledom. Ovdje žene pripovijedaju, promatraju, djeluju i doživljavaju, što je sve bilo zatumljeno u dotadašnjoj hrvatskoj književnosti. Iz naratoloških instanci pripovjedača, fokalizatora i likova proizlaze ženska pitanja i feminističke ideje pa ih je potrebno detaljnije razmotriti.

6.1.1. Ženski glas i pogled

Kao što je ranije bilo rečeno, hrvatski roman između dva svjetska rata obilježava ispreplitanje neorealističkih tendencija, koje se sastoje u kritičkome propitivanju društvenoga okoliša s modernističkim subjektivizmom i ekspresionističkim elementima. Jedna od glavnih razlika devetnaestostoljetnoga i dvadesetostoljetnoga realističkog pripovijedanja, primjećuje Felski (1989: 82), zamjena je objektivnog i udaljenog pripovjedača personaliziranim pripovjedačem čija se perspektiva podudara s likom ili barem simpatizira s njim. Zbog toga je fokus prebačen s univerzalnoga poimanja svijeta na iskustveno poimanje subjekta, pa ti romani nerijetko zahvaćaju i snove, fantazije, vizije i maštu (isto). Ivančanini romani zaista problematiziraju položaj žene u društvu, stigmatizaciju izvanbračne tjelesne ljubavi i izvanbračnoga majčinstva, a dijelom i siromaštvo nastalo Prvim svjetskim ratom, ali bez analitičkoga, studioznoga napora da se potanko raščlane društvene pojavnosti, o čemu dovoljno govori nedostatak upućivanja na konkretno mjesto i vrijeme radnje. Umjesto toga romani se bave doživljajima pojedinki koje su dio te okoline, što se jasno vidi u gnjevnim dionicama Pavle Milićeve u kojima proziva malograđansko licemjerje zbog osuđivanja njezine izvanbračne veze, čime upućuje na etičnu klimu sredine u kojoj se nalazi:

„O vi okrutnici, vi licemjeri ljudski, koji podrugljivo prstom upirete na žene što venu i umiru groznom smrti od žeđe za životom, a plaćete suze ganuća, kad kakova lijenčina pred crkvenim vratima ugine od gladi za koricom kruha. O vi okrutnici, licemjeri, koji poštivate djevojku, koja se skrila za plašt braka i ljubite joj ruke, dok je bestidna vaša ruka uvijek spremna, da digne kamen na djevojku, koja se ne da prikratiti za svoja prava.“ (Ivančan 1923: 78)

²⁵ Usp. Mulvey, Laura (1975) „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen*, vol. XVI, br. 3, str. 6–18.

Međutim u romanu nema nijednoga lika koji bi utjelovio njezina protivnika, tj. izostaje adresat s kojim Pavla raspravlja, pa Emilija Kovač (2002: 18) zaključuje kako je ovo „više solipsistička mladenačka egzaltacija pojedinca koji se prvi put zamjećuje kao subjekt“.

Roman *Uskrsnuće Pavle Milićeve* u svakom je svom aspektu obilježen individualnom protagonističinom perspektivom jer se Pavla, sazrjevši, prisjeća svoje veze s Feodorom Ivanovićem. Iako linearno niže važnije događaje iz svojega života, pripovjedačica prednost ne daje fabuli, već lirskim opisima prirode i vremena, refleksijama o ljudskoj naravi i svojim osjećajima. Pritom uglavnom ostaje vidljiva distanca između pripovjednoga i ispriповijedanoga *ja*, ali se ona mjestimično gubi u diskursu povišenoga tona, obilježenoga uskliknim rečenicama i prezentom, za razliku od dominirajućega perfekta: „Sutra imam da okusim slast svih slasti, da primim prvi cjelov u životu. Koljena mi klecaju, krv mi navaljuje u glavu, bacim se na postelju na kojoj sam nebrojene sate sanjarila – o njemu“ (Ivančan 1923: 33). Ovakvim napuštanjem udaljene perspektive i uranjanjem u doživljajno *ja* pripovjedačica postiže dojam uključenosti čitatelja u njezino tadašnje emocionalno stanje, što je potrebno kako bi se naglasila važnost kasnije spoznaje i otriježnjenosti. Budući da je autodijegetička pripovjedačica svoje ispovijesti, Pavlin glas monopolizira pripovijedanje. Iako isprva citira pisma Feodora Ivanovića, čime i on dobiva funkciju autobiografskoga pripovjedača, on je „zatvoren u poziciju korespondenta“ (Kovač 2002: 17) te je, prestankom dopisivanja, potpuno isključen iz pripovijedanja. Još je jedan muški glas utišan, onaj liječnika Milana Nikolića, što je na grafičkoj razini prikazano crtama koje se nalaze na mjestu njegovih riječi: „O kad bih vam ja mogao da vratim mir i radost! To bi me usrećilo, vjerujte. Dok sam još bio gimnazijalac – –, a sada eto, tako ste osamljeni – – –. [...] Onda sam vas ljubio kao vedrinu – – – o, da sam se bar onda približio, danas vas ne bi gledao ovako slomljenu – – –“. Crte mogu značiti dvije stvari – ili da ga pripovjedačica u trenutku razgovora nije niti slušala ili da nam prilikom naracije ne želi prenijeti njegove riječi. Kako god bilo, muški su glasovi u *Uskrsnuću* ušutkani, što podsjeća na nebrojene primjere utišavanja ženskoga glasa u književnosti.

Žanrovski je zanimljivo promotriti *Uskrsnuće* kao hibridnu formu koja svojim dnevničkim i epistolarnim diskursom evocira književno razdoblje romantizma, što poetiku ovoga romana čini pomalo regresivnom. Međutim svakako treba primijetiti kako se Pavla ne obraća dnevničkome papiru, već računa na stvarno vantekstualno čitateljstvo, što se vidi u autoreferencijalnim izrazima kao što su: „Sigurno ste radoznali, u kakovom sam odnosu stajala s Feodorom Ivanovićem? Bila sam njegova ljubovca. Kako je do toga došlo? Saznat će

te i to, ako budete imali i malo strpljivosti da pročete samnom moje uspomene [...]“ (Ivančan 1923: 3). Ljubavna veza dvaju likova započinje kao dopisivanje, no pisma ne dolaze samostalno već su umetnuta u pripovjedački diskurs, a kasnije, seljenjem protagonista u isti grad, nestaje potreba za razmjenom pisama pa se epistolarna forma gubi. S obzirom na elemente dnevničkoga i epistolarnoga diskursa, treba spomenuti distinkciju Susan S. Lanser (1986: 352) između privatnoga i javnoga tona pripovijedanja. Razlika je očita – javna je naracija izravno usmjerena prema vanstekstualnome, a privatna prema unutartekstualnome adresatu. Kategoriju tona Lanser smatra izrazito važnom za proučavanje „ženskih“ tekstova jer su autorice tijekom povijesti vrlo često birale privatne oblike pripovijedanja (dnevnik, pisma, memoare...) namijenjene jednoj osobi zbog toga što im je pisanje za javnost bilo onemogućeno ili zabranjeno (isto). Ostaci privatnoga tona prisutni su i u *Uskrsnuću*, no njihovo postepeno slabljenje i izravno obraćanje zbiljskoj čitateljskoj publici mijenja ton pripovijedanja u javni i svjedoči o samosvijesti književnoga teksta. Promjena tona još je više naglašena u *Čudnovatoj priči*, gdje su prisutna dva pripovjedačka glasa pa tako i dvije priče – okvirna i umetnuta. Heterodijegetički pripovjedač zadužen je za zbiljsku, „naturalistički detaljiziranu“ (Detoni Dujmić 1998: 231) priču, a protagonistica Marija za umetnutu fantastičnu, koja je zapravo njezin mučan san u porođajnim bolovima. Međutim Marijino pripovijedanje nije namijenjeno adresatu s dijegetičke razine, nekome od likova, već izravno vanjskome čitatelju, čime njezina privatna priča zadržava isti status kao i ona heterodijegetičkoga pripovjedača. Time Ivančan ostvaruje pomak jer krajnje intimna ženska iskustva o trudnoći, majčinstvu, strahu od muškaraca, panici i ludilu bez isprike i „pakiranja“ u privatne „ženske“ modele komunikacije otvoreno iznosi u javni prostor.

Introspekcija u svijest lika i promatranje svijeta kroz očište pojedinke modernistička je osobitost Ivančanina opusa, što se eksplicitno vidi kod autodijegetičkih pripovjedačica Pavle i Marije, ali i kod heterodijegetičkoga pripovjedača *Čudnovate priče*, koji je, uz konvencionalniju realističku naraciju, tj. uzročno-posljedično nizanje događaja, sklon ublažavanju distance između sebe i likova. U tom smislu bitno je spomenuti unutarnju fokalizaciju²⁶ koju pripovjedač koristi kako bi prepričao njihove misli, osjećaje i osjetilne

²⁶ Prema kategorizaciji Gerarda Genettea (1992: 98) unutrašnja fokalizacija odgovara formuli pripovjedač = lik, što znači da pripovjedač govori samo ono što lik zna. Međutim rijetki su primjeri u kojima je jedan tip fokalizacije dosljedno proveden na razini cijeloga teksta, te je potrebno fokalizaciju analizirati od rečenice do rečenice, pa ponekad čak i od riječi do riječi (Grdešić 2015: 131).

doživljaje. Tekst je podjednako fokaliziran kroz Mariju i njezinu sestru Anu, ali su prisutne i perspektive drugih likova (prijateljice Elze, knjigovođe Maksima i liječnika...) pa se može ustvrditi kako je unutarnja fokalizacija promjenjiva.

„Ovo pomišljanje i ove sumnje, sve se to Mariji tako gadi. Kako je sve to odvratno, ružno, gadno, gadno do mučnine. Odvratno kao ovaj zadah alkohola, luka i dima i znoja što uz viku pijanih kočijaša, ciku prljavih služavki i svirku harmonike dopire iz ovih zakutnih gostiona, kraj kojih Marija već deset godina, svaku večer u isto doba prolazi.“ (Ivančan 2004: 11)

Izjednačavanje vidnoga polja naznačeno je indikatorima „ovo“ i „to“, a sadržaj su naracije Marijini osjetilni doživljaji, ulični zvukovi i mirisi. Uz psihonaraciju, najtradicionalniju tehniku za prikaz svijesti kojom se prepričavaju junakove misli i osjećaji (vidljiva je u prvoj rečenici citata te se, očekivano, često javlja u romanu) unutarnja fokalizacija sa sobom nosi i modernije tehnike za prikaz svijesti – citirani unutarnji i pripovijedani monolog (Grdešić 2015: 150) koji se, bitno je naglasiti, u ovom romanu ne pojavljuju sustavno, već mjestimično. Primjerice natruha pripovijedanoga monologa prisutna je u gore navedenome citatu gdje, nabranjem i ponavljanjem riječi „odvratno, ružno, gadno, gadno“ (a kasnije se javlja sličan primjer: „prnje, vrpce, lutke, krpe i krpe“; Ivančan 2004: 33), iskaz poprima jači emocionalni naboj, koji se razlikuje od okolne naracije pa se može zaključiti kako to ne pripada pripovjedačevu već Marijinu govoru.

Citiranim unutarnjim monologom čujemo samoga junaka kako izražava misli ili osjećaje, što može činiti naglas ili, „stišano“, tj. u sebi. U 20. stoljeću mnogi pisci odbacuju navodnike pa Maša Grdešić (2015: 172) napominje kako je primjerenije takav oblik zvati „unutarnjim monologom“. Iako rijetko, on se može naći i u *Čudnovatoj priči* i to kao neizgovorene misli likova navedene bez navodnika: „Elza skine sa štednjaka lonac s vodom, pruži ga Ani bez jednog slova. Zar je Marija umrla? htjela bi da pita, no nema snage da izusti ovo pitanje“ (Ivančan 2004: 66) ili u nešto opsežnijem primjeru:

„[...] Valja primiti ono što ti dosuđiše. Ne može da bude, da te za tvoje patništvo ne stigne i nagrada. Apsolutna patnja ne može da postoji, a ako je i ima, onda je ona zadnji korak do Boga, do mira. Da nije tako, sjegurno bi se sve već davno urušilo samo u sebe. Tako je Ana znala da se tješi, nakon što je prestala da revolucionarno skreće život svoj na druge staze.“ (isto: 34)

Citirani unutarnji monolog sastoji se od dva dijela – rečenice koja objašnjava tko što misli („htjela bi da pita“ i „Tako je Ana znala da se tješi“) i druge koja navodi samu misao lika u izvornome obliku, čime je, iako u navedenim primjerima nema navodnika, govor pripovjedača i lika i dalje jasno razlučen. Međutim u tehnici pripovijedanoga monologa ta je

distanca znatno smanjena, pa je ponekad vrlo teško razlučiti kazuje li nešto pripovjedač ili lik. Pripovijedanim se monologom, zadržavajući zamjenice trećega lica, „reproducira mentalni jezik lika koji je posredovan izravnije, bez glagola mišljenja i osjećanja“ (Grdešić 2015: 161). Pripovijedani se monolog ovdje uglavnom prepoznaje u upitnim i uskličnim rečenicama, kao što je u sljedećem primjeru gdje se govori o tome kako je Mariji zbog trudnoće pozlilo na poslu:

„Onda su joj priskočile kolegice, izvele ju na hodnik, otvorile širom prozor, a stari je knjigovođa, svi ga zovu ujak Makso, on je od nekud, ako nije iz tajnog pretinca svog pisaćeg stola, stvorio veliku čašu vina. Marija je bila vrlo žedna i ispila vino na dušak. Za pol sata bilo joj je već posve dobro. Godilo joj je, da su se svi toliko zabrinuli. Sjeća se, da je Krznarička značajnim pogledom pogledala Vujčićku, a ovakav pogled iskusne žene, govori više nego stotinu izreka. Dakle, Krznarička je odmah posumnjala. Sumnjala? A šta ima ona uopće da sumnja? Na šta ima ona da pomišlja? Pa i sve ostale te žene! Kako su žene općenito ružne i podle s tim vječitim sumnjama i nagađanjima.“ (Ivančan 2004: 10–11, podcrtala L. Š.)

Dakako, teško je sa sigurnošću ustvrditi jesu li podcrtane rečenice dijelovi Marijina ili pripovjedačeva diskursa, ali „učinak pripovijedanog monologa“, kako naglašava Dorit Cohn, „i jest do najvećeg mogućeg stupnja reducirati udaljenost između pripovjedača i lika koja postoji u svakom pripovijedanju u trećem licu“ (citirano prema Grdešić 2015: 187).

Problem nastaje i prilikom detektiranja pripovjednoga glasa koji u prvome dijelu romana izgovara, kako je naziva Emilija Kovač, pjesmu u prozi. Naime Kovač u svojoj analizi *Čudnovate priče* ukazuje na tri lirska fragmenta koja tumači kao pjesme u prozi te im daje radne naslove „Pjesma o mjesecu“, „Pjesma o blagoslovu“ i „Pjesma o bijelom“. Sva su tri fragmenta bešavno spojena s okolnim tekstom te se temelje na nabranju asocijacija, anaforičkoj formi, a pisana su iskazom između proze i slobodnoga stiha. Prva je pjesma svojevrsni katalog konvencionalnih pjesničkih slika o mjesecu prema kojima lirski glas zauzima ironični stav („Taj nemoćnik što u impotenci svojoj plaši ljude najsablasnijim sjenama./ Taj inspirator najglupljih ljubavnih izjava./ Taj svodnik svih neiskusnih.“; Ivančan 2004: 18). Budući da se druge dvije pjesme nalaze unutar autodijegetičke Marijine pripovijesti, pa se nesumnjivo prepoznaju kao njezine riječi, i prva bi se pjesma mogla protumačiti kao njezina, samo što je izvedena tehnikom pripovijedanoga monologa. Na tu misao navodi i prethodeća pripovjedačeva psihonaracija u kojoj kaže kako je Marija uvijek mrzila mjesečinu i sklanjala se od nje. Osim što je zanimljiva iz naratološke perspektive, ova pjesma značajna je i kao jedan od avangardnih momenata jer se s gađenjem i ironijom odnosi prema tradicionalnim poetskim figurama mjeseca kao „zenita svih sanjara i

zaljubljenih“ (isto), a nastavljajući se na to, i prema ideji romantične ljubavi, što je jedan od glavnih motiva sadržajne razine romana.

Naratološka kompleksnost *Čudnovate priče* zrcali se na samom kraju romana u jednom naizgled jednostavnom dijalogu između sestre Ane i liječnika:

„A dolazi i liječnik i ispituje Anu.

Tko je otac djetetu?

Nikola Križan.

Kakav je?

Zar Ana znade? Ne treba li s čovjekom godinama živjeti, da ga upознаš. Po izgledu je vrlo čestit.

Kakovi su bili praroditelji Marijini?

Zar Ana može da znade. O siromašnim se ljudima ne pišu obiteljske biografije.

Kakovi su bili roditelji Marijini?

Čestiti građani. Majka je jednoć pokušala samoubojstvo, drugi puta joj je uspjelo.

Hm, hm, klima stari liječnik glavom.

Da li je bilo u obitelji slučajeva teške histerije, poremećenja uma?

A odakle Ana da to znade. Zar se u općinskim arhivima to može da nađe?“ (Ivančan 2004: 68–69; podcrtala i podebljala L. Š.)

Budući da izostaju navodni znakovi unutar dijaloga, vrlo je teško razumjeti koje dionice likovi izgovaraju, koje pomišljaju, a koje je sam pripovjedač prepričao, što upućuje na korištenje nekoliko pripovjednih tehnika. Jedno od tumačenja može biti sljedeće: liječnikova su pitanja i Anin odgovor „Nikola Križan“ citirani, ali bez navodnika; podebljane rečenice izvedene su psihonaracijom gdje pripovjedač svojim riječima uobličava Anino neznanje i zbunjenost; podcrtane se rečenice pak mogu protumačiti na više načina – Ana ih je izgovorila, što bi značilo da su citirane; Ana ih je pomislila, što bi bila tehnika unutarnjega monologa; pripovjedač je koristeći unutarnju fokalizaciju prepričao Anine misli. Drugo bi tumačenje bilo da je cijeli razgovor izgledao potpuno drugačije, a da ga je pripovjedač na temelju Anina dojma sažeo i prepričao. Liječnikova kratka i izravna pitanja odgovaraju distanciranome ali stručnome zanimanju za pacijenticu, dok Anina zbunjenost i neznanje otkrivaju emocionalno angažiranu osobu, nesposobnu za davanje preciznih odgovora.

Mjestimične nejasne granice između diskursa pripovjedača i likova, unutarnje fokalizacije i tehnike za prikaz svijesti modernističke su karakteristike pripovijedanja zbog kojih pripovjedač ne djeluje autoritativno i udaljeno, već blisko i empatično. Međutim modernije tehnike pripovijedanja – unutarnji i pripovijedani monolog nisu korištene sustavno kao u velikim modernističkim romanima (primjerice Joyceovu *Uliksu* ili Marinkovićevu

Kiklopu), već se tek sporadično javljaju kao nuspojava fluidnoga pripovjedačeva glasa, odnosno kao dodatak pripovjednome tekstu. Narator ipak nije spreman potpuno se povući u pozadinu i likovima u cijelosti prepustiti percepciju i naraciju, već se konstantno otkriva, što je ostatak realističkoga pripovijedanja. Shlomith Rimmon-Kenan (1989: 92–96) razlikuje šest stupnjeva perceptibilnosti pripovjedača, od najmanjih (opis radnje i identifikacija likova) do najočitijih tragova prisutnosti (komentiranja priče i naracije). Heterodijegetički pripovjedač *Čudnovate priče* opisuje mjesto radnje (o tome više u poglavlju o prostoru), identificira karaktere („Govorilo se, da je Marija Katićeva eksaltirana“; Ivančan 2004: 9) te s obzirom na to da radnja traje otprilike devet mjeseci, koliko i trudnoća, sažima duže periode u životu likova („I opet je prolazio dan za danom, mjesec za mjesecom u poslu [...]“; isto: 10) te se, koristeći vremenske indikatore, zaustavlja na događajima značajnima za fabulu („Večeras, kad se je vraćala sama kući iz ureda, [...] Do danas je sve to bila samo slutnja, [...]“; isto).

Za razliku od identifikacije karaktera („Mariji je bilo dvadeset i šest godina“; isto: 9) kojom pripovjedač daje do znanja da poznaje likove otprije, definicija karaktera sugerira „apstrakciju, generalizaciju i sažimanje od strane pripovjedača, isto kao i želju da prezentira takvo označavanje kao autoritativnu karakterizaciju“ (Rimmon-Kenan 1989: 94). Sljedeći odlomak donosi pripovjedačevu definiciju Marije kao hirovite i prkošljive djevojke koja pak dobro skriva svoju narav:

„Bila je uistinu ponešto hirovita i vrlo napetih živaca, premda je činila dojam mirne i srede naravi. U istinu se lahko uzbuđivala, zapadala u zanos i znala u tom zanosu živjeti čitave dane. Od naravi je bila strašljiva i plaha ponešto, no znala je tako razumno da krije te osobine, da su je svi držali odvažnom djevojkom. Odvažna je bila samo u tome, što je najustrajnije prkosila svojim slabocama. A nije prkosila samo sebi već i drugima. Mnogo puta izlanula bi najslobodniji nazor, a poslije se iz prkosa toga i držala. Možda je radi sličnih predispozicija i došlo do tog odnosa između nje i Nikole Križana.“ (Ivančan 2004: 9)

Ovakvom definicijom pripovjedač odmah na početku daje vlastito tumačenje Marijina kasnija djelovanja – izvanbračnu vezu i trudnoću vidi kao njezino svjesno odabrano prkošenje društvenim konvencijama, što je ujedno sljedeća razina njegove prisutnosti – interpretacija. Ona uz prosuđivanje i generalizaciju spada u pripovjedačeve komentare, kojima se najočitije razotkriva njegova prisutnost. Budući da se u komentarima može iščitati ideologija djela, potrebno je zaustaviti se načas na njima. Prosuđivanjem pripovjedač najčešće s povišenoga moralnog stajališta daje vrijednosni sud lika i njegovih postupaka, što u *Čudnovatoj priči* izostaje. Naime pripovjedač ovdje ne prosuđuje moralno o Mariji i ostalim likovima, ne

komentira njihove postupke, ne kudi ih, ali niti ne staje otvoreno u njihovu obranu. Štoviše pripovjedač je u tom smislu uvelike suzdržan te bez komentara prepušta likovima da se sami međusobno sukobljavaju pa funkcionira kao moderator razgovora. Primjerice saznajući da je Marija trudna, na poslu se razvila rasprava između tradicionalnih čuvara/ica patrijarhata i mlađih, feministički orijentiranih žena, a teme su se kretale oko moralnosti, braka i rastave te problema samohranih majki. Izuzevši dvaput korišten prilog „zlobno“ za komentiranje ciničnih upada usmjerenih protiv izvanbračnoga roditeljstva (isto: 28, 30), pripovjedač se eksplicitno ne opredjeljuje, već prepušta likovima da sami brane svoja ideološka stajališta.

Pripovjedač jest senzibiliziran za Marijinu situaciju i sa zanimanjem opisuje njezin rastrojani karakter, ali to čini objektivno, kako bez osude tako i bez sažaljenja. Čak i kada opisuje manje primamljive Marijine osobine, kao ovdje: „Postala je pakosna, svađala se rado i osjećala povrijeđenom i onda, kad nitko nije pravio aluziju na njeno stanje. Bila je kao ranjena zvijer.“ (isto: 32) – to ne čini kako bi ju kritizirao, već kako bi vjerno predstavio jednu kompleksnu figuru, bez uljepšavanja kakvo su ženski likovi doživljavali u velikom dijelu književnoga kanona. Uzimajući u obzir prikaz nekonvencionalnoga ponašanja mlade žene (izvanbračne seksualne veze i majčinstvo, pijanstvo, inat i samosvjesno zauzimanje za sebe) i način na koji se pripovjedač postavlja prema njoj, ovaj se roman svakako treba odrediti kao feministički. Upravo suzdržanost pripovjedača u prosuđivanju čini pomak spram dotadašnje književnosti, gdje je pripovjedačima uvijek bilo stalo da negativne postupke svojih likova osude, da ih isprave te da pošalju etički ispravnu poruku. Ne sudeći o Marijinoj površnoj tjelesnoj vezi i kontroverznoj odluci da bude majka van institucije braka, pa čak ni o njezinu ludilom onemogućenom ostvarivanju te uloge, pripovjedač zapravo pokazuje razumijevanje za junakinju i time razotkriva svoju feminističku ideološku poziciju.

Međutim dok se ograničava od komentiranja specifične Marijine situacije, pripovjedač ju koristi kako bi promišljao o cjelokupnom ženskom rodu. Generaliziranje, kako definira Rimmon-Kenan (1989: 95), „proširuje značenje pojedinog slučaja na taj način da ga sadržajno aplicira na grupu, društvo ili općenito na čovječanstvo“. Ovdje je junakinjin pojedinačni slučaj prenesen na cjelokupni ženski rod te populaciju majki kao što je vidljivo u sljedećem primjeru: „Bila je ekscentrična i strašljiva, a koja žena to nije? Izuzev one koje imaju posve zdrave i posve normalne jajnjake i živce. A koje žene to imaju, kad od najranijih godina, decenije svoga života sprovode sjedečki u uredima?“ (Ivančan 2004: 19). Marijinu ekscentričnost pripovjedač opravdava time što sve žene proglašava takvima, a potom to predstavlja kao zdravstveni problem proizišao iz nepovoljnih uvjeta života i rada žena, što

iskaz čini donekle feminističkim. U jednom drugom primjeru, pripovjedačevoj lirskoj kontemplaciji o „mističnosti“ poroda, ideologija romana osim feminističke dobiva još jednu dodatnu nijansu – glorificiranje žena na temelju njihove biološke reproduktivne moći:

„I čitav taj veliki život leži u rukama žene. O, dobro je da na oltare stavljaju kipove žena, a još bi bilo bolje da za njih napišu drugi zakon i druge uredbe. Jer, kad žena još nakon ovih časova [poroda] može da se smije i plače od radosti, kad ona još može da pruži užitke mužu i sebi ih uzima, onda za nju treba zakon koji prašta i liječi, zakon koji je pisan posebno za nju, prema njenom biću, što je stvoreno na zaboravi i površnosti, jer tako mora da bude.“ (Ivančan: 2004: 65)

Ideologija heterodijegetičkoga pripovjedača istovjetna je predanosti protagonistica obaju romana jednome jedinom cilju – majčinstvu, što se predstavlja kao najčasnija ženina uloga – uobičajeno Pavlinim riječima: „nije sreća biti žena, već je sreća biti mati“ (Ivančan 1923: 89). Ovakvo je generaliziranje iz sadašnje perspektive problematično jer izjednačava sve pojedine različite slučajeve ženskoga iskustva koji pak zaslužuju posebnu pažnju i razumijevanje. Danas, kada su na snazi inzistiranje na prihvatanju različitosti i pravo na izbor svake žene, Ivančanin bi se feminizam smatrao promašenim. Ipak književni tekst kao artefakt vremena u kojemu je nastao svjedoči o tadašnjim kontroverzama i potrebama pa u suđenju ne treba primjenjivati sadašnje kriterije. Iako u romanima majčinstvo postavlja na pijedestal, autorica ipak emancipira svoje junakinje od idealiziranoga poimanja romantične ljubavi, a u *Čudnovatoj priči* i od braka.

Već je spomenuto kako je naracija u sredini romana prepuštena junakinji Mariji pa je potrebno reći nešto više o tome. Tek povratkom na heterodijegetičkoga pripovjedača postaje jasno kako je Marijina priča bila san, bunilo. Umetanje priče, tj. promjena s heterodijegetičkoga na lik-pripovjedača može navesti na pomisao kako je riječ o hipodijegetičkoj razini. Međutim Marijino pripovijedanje nije upućeno nekome od likova, već izravno vantekstualnome čitatelju, što znači da i ona pripovijeda s prve razine, kao i okvirni narator. Pridjev „okvirni“ se stoga ne odnosi na hijerarhijski poredak dvaju narativa, već samo na sukcesivni strukturni slijed dijelova teksta. Prema tome Marija je baš kao i prvi pripovjedač ekstradijegetička, ali je za razliku od njega homodijegetička pripovjedačica, poput Pavle u *Uskrsnuću*.

U Marijinoj se naraciji mogu primijetiti različiti tipovi diskursa koji se mijenjaju u skladu sa sadržajem o kojemu govori. Kada pripovijeda o svome sinu, čemu pridaje najviše

prostora, izraz podsjeća na dnevničke zapise o razvoju djeteta (npr. „Danas je moj sin star 26 dana. Već čitav tjedan razabire on svjetlo i sjenu“; Ivančan 2004: 38), a u obraćanju sinu („Ti, bekino moje malo, kako smiješ da pobjegneš... [...] Tamo ima mnogo đī-đī, pa i tu-tu, svaki čas jedan proleti“, isto: 40) diskurs joj zadobiva infantilni i sentimentalni ton. U jednom pak kraćem antiratnom protestu Marija koristi složenije sintaktičke strukture i vokabular te analitički raščlanjuje društvene probleme pa se čak i ironično odnosi prema njima:

„Živimo u danima, blaženim danima u kojima država pokazuje svoju veliku humanost. Imamo mnogo dobra, no najbolja od svih su troje: rekvizicija, konzumi, aprovizacija. Samo onaj, koji je danima, mjesecima, pa i godinama dnevno stajao u redovima pred aprovizacijom, samo onaj znade, kako je slatko biti štićenik ove blagodatne socijalne uredbe. A stajali smo mnogo, radi jedne namirnice i po nekoliko puta.“ (isto 2004: 43)

U dvjema već prije spomenutim pjesmama u prozi stil je poetski, visoko stiliziran, anaforičan i ritmičan, a Emilija Kovač (2002: 27) prepoznaje i biblijsku stilizaciju na sintaktičkoj razini kao što je inverzija u sintagmama: „potomcima svojim“, „glavu svoju“ (Ivančan 2004: 57).

Dok se u okvirnoj priči ocrtava društveni kontekst, odnos muškaraca i žena, stigma samohranih majki i izvanbračne djece, u umetnutoj je priči, izuzev kratke refleksije o ratu, fokus na intimnim Marijinim osjećajima i potisnutim strahovima. Pritom se onirička struktura dodatno usložnjava „vizijama drugog stupnja“ (Kovač 2002: 28), što podsjeća na Genetteov koncept *mise en abyme* u kojem niža razina zrcali i ponavlja višu (1980: 233). Tako se Marijin internalizirani, čak i svjesno nedoživljeni strah od muške dominacije u snu transformira u osjećaj prijetnje silovanjem:

„On ulazi. On je, on! Sam Reiner posjednik. Smije se i gleda me pohotljivo. Bože moj, zašto sam ja ovdje u njegovoj kući? Kako ja dolazim ovamo? On će me sada napastovati. Ja sam tako sama, a u njegovoj kući! To je sve hir, to s mojim djetetom! A sad, eto, sad će taj da me napastuje, da me siluje, ovdje uz moje dijete, u istoj postelji s djetetom!“ (Ivančan 2004: 56)

Drugi je primjer usložnjavanja vizionarne strukture pričin u kojemu vidi samu sebe kako kupuje ljubičastu maramu s mrtvačkim glavama.²⁷ Udvajanje njezinoga lika svjedoči o shizofrenoj ličnosti i najavljuje ludilo koje će se otkriti u posljednjem dijelu romana. Sve što tada vidi u znaku je nesreće i smrti – kutije postaju dječji ljesovi, bijeli cvjetovi lubanje, a mladi trgovac zagonetni starac koji ju proganja. Podložnost muškosti i ovdje se razotkriva:

²⁷ Ljubičasta boja Mariji se javlja u halucinatornim stanjima te je za nju pretkazatelj nesreće i ludila, o čemu više kasnije.

„Vidim dobro i jasno da su to mrtvačke lubanje, no kad on veli, da su to cvijetovi, i da je to za mene, onda ja moram da uzmem [...]“ (isto: 61; podcrtala L. Š.).

Dok je na svjesnoj razini prkosila društvenim konvencijama i borila se za svoje pravo da ostane na poslu, na nesvjesnoj razini Marija postaje bespomoćna te u sinu vidi sigurnost i zaštitu. Njezino obožavanje muškosti, na koje upućuje heterodijegetički pripovjedač u prvome dijelu teksta, u snu pokazuje svoje slabosti – misterioznome se starcu potpuno pokorava i predaje mu dijete protiv svoje volje, što govori o tome koliko su patrijarhalne konvencije učvršćene u strukturu društva da ih se Marija ne može osloboditi niti na nesvjesnoj razini. Riječima Dunje Detoni Dujmić (1998: 233), Marijina je „ženska podsvijest zaražena konvencijama pri tumačenju odnosa spolova“. Ktome se ispostavlja da je starac zapravo otac Nikole Križana, dakle djed njezina sina te bi zbog toga mogao polagati pravo na dijete. Strah od gubitka sina govori o tome koliko je pritisak okoline jak, da su je uspjeli uvjeriti kako ne bi smjela biti samohrana majka.

Marijina se autobiografska naracija opire zakonitostima klasične naratologije i to na dva načina. Prvi je problem fokalizacije i motiviranja znanja kada pripovijeda o igri sina s djevojčicom Lily. Najprije jasno daje do znanja da s ograde gleda u susjedovo dvorište, čime joj je znatno suženo vidno polje: „Nijesam ništa mogla da radim, jer sam neprestano odlazila k plotu i stala onamo, gdje je često znao stajati 'deda'. Stajala sam i gledala prijeko“ (Ivančan 2004: 52). Unatoč takvom izmještenom pogledu ona vrlo detaljno, ne koristeći načinske izraze koji bi joj omogućili da hipotetički kaže ono što ne bi mogla tvrditi prepričava što su djeca radila u kući i štali, opisuje predmete koje ne može vidjeti, prenosi tko je što rekao pa čak ulazi i u misli likova: „Mog sina obuzme čežnja za vrtom, u kom od jučer nije bio. Ne može on dulje ovdje da ostane“ (Ivančan 2004: 53). Drugo iznevjeravanje realističke logike položaj je pripovjedačice Marije u odnosu na priču. Odnos pripovjednoga i ispriповijedanoga *ja* varira – nekada koristi prezent i vremenske priloge za sadašnjost („Danas je moj sin star dvadeset i šest dana“; isto: 38), a nekada perfekt („Kad je mom sinu bilo devet mjeseci [...]“; isto: 39). Budući da ona svoj san ne prepričava nikome s dijegetičke razine, vrlo je teško pa i nemoguće odrediti vrijeme naracije.

Analizirajući pripovjedače i njihove tehnike pripovijedanja, u djelima Mare Ivančan uočava se velik utjecaj modernističkoga subjektivizma. Od tri pripovjedača dva su autodijegetička (Marija u snovitoj priči i Pavla u cijelome romanu), a i heterodijegetički

pripovjedač *Čudnovate priče* unutarnjom fokalizacijom ima velik pristup intimnome svijetu likova, što se vidi u mjestimičnim i konfuznim upotrebama tehnika unutarnjega i pripovijedanoga monologa. Kako primjećuje Emilija Kovač (2002: 32), roman zbog dinamičnoga i umnoženoga motrišta, a dodajem i zbog snovitih epizoda, „funkcionira kao sustav zrcala ili, bolje rečeno, razbijeno zrcalo“. Tako iako je zbog teme „socijalne obespravljenosti i ekonomske nesamostalnosti žene“ (Nemec 1998: 157) Nemec *Čudnovatu priču* svrstao u poglavlje o neorealističkim romanima, sve navedene narativne strategije ovoga romana odaju dojam modernističkoga pripovijedanja.

6.1.2. Konstrukcija ženskih likova

Sljedeća naratološka razina kojoj se treba posvetiti razina je likova. U *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* stoji kako je lik „jedan od najmimetičnijih termina u kritičkom vokabularu“ (Bradbury 1973, citirano prema Biti 2000: 293) te zato „čitatelji premda znaju da se lik sastoji od 'riječi i rečenica', a ne od 'krvi i mesa', reaguju na nj emocionalno *kao da* je on njihov prijatelj ili suparnik“ (Biti 2000: 293). Rod je jedan od važnijih indikatora zbog kojih likovi nalikuju stvarnim ljudima te su zbog toga feminističkoj kritici izrazito bitni i zanimljivi. Prema Mieke Bal (2002: 123) rod je uz obrazovanje i dob jedna od karakteristika koja ograničava likove omogućujući im sudjelovanje u samo nekim fabulama. To oprimjeruje na korpusu sedamnaestostoljetnih romana u kojima ženski likovi nisu imali nikakvih izjava o primjerice ratu ili društvu, što govori o njihovoj neimanju socijalne pozicije (isto: 129). Socijalni kontekst kod Ivančan nije angažirano opisan kao u klasičnim realističkim romanima, ali junakinje podređenu žensku poziciju aktivno proživljavaju i progovaraju iz nje. Budući da je kod Ivančan riječ o ženskim likovima, fabule te unutrašnji svjetovi osjećajnosti i iskustvenosti pružaju uvid u karakteristično ženske priče i iskustva. Prvo što treba istaknuti to je da su junakinje ovdje aktivne – one donose odluke, polemiziraju sa svojim neistomišljenicima i zauzimaju se za svoja prava. Pritom i same postaju pripovjedačice svojih sudbina pa i najintimnijih, nesvjesnih dijelova psihe. U karakterizaciji nisu konvencionalno idealizirane, već imaju mane, griješe i podliježu slabostima, primjerice alkoholu.

U detaljnijoj analizi likova poslužit ću se tekstom Helen Sablić Tomić iz knjige *Gola u snu* u kojemu se bavi ženskim likovima u hrvatskoj prozi s početka 20. stoljeća. Doduše svoju analizu temelji na čitanju djela muških autora (J. Kozarca, Ž. Bertića, J. Ivakića i J. Kosora)

pa će biti zanimljivo vidjeti kako ženska spisateljica nekoliko godina kasnije oblikuje ženske likove. Sablić Tomić (2005: 53) podijelila ih je s obzirom na *kategoriju njihove realizirane osobnosti* na mitski (ženska je individualnost potisnuta u skladu s društvenim normama zajednice) i individualni tip (ženska je individualnost narativno osviještena kao prostor samorealiziranja). Za mitski tip, kakvi su arhetip majke i ljubavnice, karakteristično je pokazivanje slabosti pred nagonima i žudnjama, ali i dugoročno podlijevanje društvenim normama (isto: 54). Za razliku od mitskoga tipa, individualni tip žene samostalno odlučuje o „svojoj egzistenciji bez obzira na vladajuće društvene norme“, a kao posljedica toga postaje socijalni autsajder (isto: 58).

Protagonistice Mare Ivančan nisu ostvarene u granicama ovih dvaju tipova, već se prelijevaju iz jednoga u drugi, postajući tako „signalima poetičkog pretapanja stilskih razdoblja“ (isto: 49), realističkoga u modernističko.²⁸ Obje junakinje započinju kao odlučne, samosvjesne individualke, posvećene svojim uvjerenjima koja se ne poklapaju s društvenom ideologijom, što ih čini intencionalnim autsajderima, onima „koji na osnovi intelektualne opredijeljenosti prekoračuju norme društva“ (isto: 58).²⁹ U početku je Pavla individualni tip koji želi slobodu u ljubavi, bez osude licemjernoga društva, te na svojem putu prelazi faze od oduševljenja preko razočarenja i pijanstva do konačnoga napuštanja autsajderske pozicije i prihvaćanja konvencionalnoga braka i majčinstva. No unatoč tome što je krenula alternativnim putem, Pavla se u konačnici ostvarila u ulozi koju su joj namijenili priroda i isto ono društvo kojemu se prije protivila. Za nju priča završava sretno, ona je *uskrsnula* rodivši dijete, iskupila se za svoju grešnu mladenačku žudnju. Prema tome Pavla se može protumačiti kao mitski tip – iako je pokazivala slabosti i nagone, dugoročno je podlegla društvenoj normi te se svjesno odlučila za nju.

Marijin je put znatno individualniji od Pavlina jer iako se od samoga početka želi ostvariti u ulozi majke, to ne čini u moralno prihvatljivome obliku, s mužem, već, na sablazan okoline, van institucije braka. Takvo prekoračivanje norme ima velike posljedice na njezino psihičko zdravlje i podsvijest, koja se realizira u fantazmagoričnim slikama. Iako bi se danas reklo da odluka o majčinstvu nikako nije revolucionarna, ona to ipak radi na tada (pa moglo bi se reći i

²⁸ U istome tekstu Helena Sablić Tomić (2005: 49) piše kako je lik žene u novelistici s prijelaza 19. na 20. stoljeće oblikovan realističkom i modernističkom strategijom. U realističkom načinu žena je oblikovana kroz opis prostora u kojem egzistira i njezine funkcije u njemu, dok modernističko oblikovanje ukazuje na dubinsku strukturu lika tematiziranjem njegovih dilema, frustracija i želja.

²⁹ Usp. Mayer, Hans (1981) *Autsajderi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Preveo Vladimir Biti.

danas) društveno neprimjeren način, po vlastitim željama i pravilima, što taj poduhvat čini feminističkim.

Zajednička je karakteristika Pavle i Marije to da su one moralni autsajderi, odnosno, da iz vlastite moralne paradigme kritiziraju društveno licemjerje. Pavlin je bunt već citiran (Ivančan 1923: 78), a slijedi Marijina optužba licemjernih majki koje se srame svoje nezakonite djece: „Optužujem one, što skrivaju djecu svoju po selima i podrumima, optužujem one što nemaju toliko snage, da viknu društvu, tom čoporu gluhih, slijepih sebičnjaka i podlaca: eto, ovo je moje dijete, hoću da vidim tko će na njega dići kamen“ (Ivančan 2004: 25).

Marija ktome spada i u psihološke autsajdere za koje je karakteristično neprihvatanje prostora koji ih određuje i odbijanje pozicije njegova pasivnog konzumenta (Sablić Tomić 2005: 60). U polemikama sa sestrom ona s odbojnošću govori o pasivnosti i miru doma, naročito o kuhinji koju doživljava kao zatvor, za razliku od Ane kojoj je ona utočište.

„Možda me opojilo ovo cvrčkovo cvrčanje, ovaj uzoran red u kuhinji, ovi lonci, kante, klupe i mjedeni mužari, ovaj zeleni štednjak što je uvijek topi i srce našeg doma. [...] Ova tišina, ova vječno tiha i čista grobnica što ju zovemo našim domom, ova grobnica što je usjekla bore oko mojih usana, koje žele poljubaca, ukočila prste moje željne milovanja i oglušila uha, željna čuti tepanje, gukanje i tetošenje. Ti voliš cvijeće, čipke, vedrinu, voliš sve što nije živo. Ti kao da ljubiš samu pasivnost, a tjeraš iz kuće život... [...] U meni se već odavna nešto buni, neka snaga, da narušim ovaj mir ovdje, i da ovdje oživimo ponovno i snažnije nego što smo živjele do sada u toj jednoličnosti, u toj patnji, što smo ju krstili životom.“ (Ivančan 2004: 16)

Iako se u navedenom citatu čini kako Marija utjelovljuje mitske vrijednosti „prirode, obnavljanja, cikličnosti i majčinstva“ (Sablić Tomić 2005: 54), ona ipak ne odgovara arhetipu majke jer nije kreposna i ne želi dijete zato što joj to društvo ili tradicija nalažu, već iz isključivo individualnih razloga. „Žena majka je“, piše Helena Sablić Tomić (2005: 54), „čuvarica domaćeg ognjišta, moralno i duhovno određena kršćanskim svjetonazorom. Mjesto i uloga u obitelji tradicijski je uvjetovana. To su žene koje su svjesno odlučile preuzeti ulogu koju im društvene konvencije određuju“. Arhetipu majke stoga bi više odgovarala Ana unatoč tome što u vremenu priče sama nije majka. Naime nakon što su joj djeca umrla, razvela se od supruga alkoholičara, što je jedini njezin čin koji bi je mogao odrediti kao individualni tip. Međutim to ona nikako nije. Izgubivši vlastitu djecu, što je prema ideologiji romana prirodno žensko poslanje, Ana se majčinski odnosi prema mlađoj sestri, zabrinuta je za njezino zdravlje, moral i društveni ugled, te sjedeći u kuhinji, privređuje za život tipičnim ženskim poslom – šivanjem. Kada njezina pobunjena sestra psihički oboli nakon poroda, Ana spremno

preuzima ponovno joj danu ulogu majke i počinje se brinuti za nećakinju. U skladu s majčinskim arhetipom, Ana je lišena seksualnosti i putenosti te odaje dojam snažne i kreposne žene³⁰:

„Ana je visoka nezgrapna žena, širokih pleća, plosnatih grudi, velikih uglatih bokova, i velikih nogu sa plosnatim stopalom. Glava joj je malena, kosa rijetka i glatko počešljana u zatiljak, čelo visoko i izbočeno, nos jak, a usta ovelika i lijepo izrazita. Čitava ta nezgrapna pojava govorila bi o snazi i odlučnosti, da nisu u Ane blage modre oči, mehka sanjarska pogleda.“ (Ivančan 2004: 12)

Marija je pak njezina potpuna suprotnost – ženstvena, slabašna i ljupka: „Put je u Marije bila vrlo fina, stas lijep i ponosan. Radi svoje anemije bila je blijeda, no i u najslabijem zanosu ili uzbuđenju, njena je put postala topla, elastična i ružičasta do zavodljivosti, a velike svjetlo sive oči sjale su živahno i otvoreno, ispod lijepo zavijenih crnih trepavica“ (isto: 10). Marijina krhka djevojačka vanjština neodoljivo podsjeća primjerice na Luciju iz *Posljednjih Stipančića* te kod obje upućuje na zatvor ženskoga roda. No za razliku od Lucije Marija se samosvjesno bori protiv patrijarhalnih zakonitosti, ali je, kao i njezino tijelo, ta borba anemična, što dovodi i do kraha njezine psihičke stabilnosti. Ženstvenost Marije i Pavle u suprotnosti je sa stereotipnim poimanjem feministica, što se očituje u Feodorovoj pohvali Pavli da je „uza svu svoju emancipaciju ostala potpuna žena“ (Ivančan 1923: 26), tj. da ne izgleda poput „iskusne žene u tamnom odijelu s muškim ovratnikom i manšetama, ošišanom kosom i šiljatim bokovima“ (isto), kako on zamišlja pobornice za ženska prava.

Uz fizički izgled, i okolina u kojoj likovi borave pridonosi njihovoj karakterizaciji (Rimmon-Kenan 2002: 65–67). Smještanje priče i protagonistica u neposredno socijalno okruženje nešto je izraženije u *Čudnovatoj priči*, gdje pripovjedač gotovo filmski počinje širokim kadrom opisivati periferiju grada, postepeno sužavajući fokus na sirotinjsku ulicu, kuću sestara Katić te, konačno, na njihovu kuhinju:

„Na periferiji grada, u tvorničkoj četvrti, imade velika široka cesta sa jednim redom kuća. Na drugoj strani, nasuprot kućama, velika su skladišta građevnog materijala, koji tamo leži već decenijama u najbujnijoj travi. [...] U redu tih sirotinjskih kuća stoji jedna visoka gospodska kuća sa osam velikih prozora i skromno se povukla za tri koraka iz reda, da vjerna plemićskim tradicijama hini skromnost, kako bi istaknula da je otmjenija od ostalih. Povukla se za tri koraka iz reda siromašnih, trošnih kuća, sa dva do tri prozorčića, zastrtih užkrobljenim bijelim zastorima i krpama od šarena satena. Sve su te kuće spojene tamnim od kiše pocrnjelim i istrulim plotovima, što izgledaju kao prsti kostura, gdje se uhvatiše u kolo, da spoje sve što je živo pod ovim trošnim, nakrivim krovovima. Da spoje sve što je nesretno,

³⁰ Ana se približava tipu *južne, rasne žene* koju Dragutin Prohaska (1916: 46) opisuje kao ženu „šume, prirode, s potrebom da bude majka, da se pokori crnoj sili svojega ženstva“.

bijedno i u tmini. [...] Tijesno uz tu željeznu ogradu s desna, prislonio se zid i krov malene kuće sa tri prozora. U kući dvije sobe, kuhinja i smočnica. [...] U toj kući stanuju Ana i Marija Katićeva. U kuhinji na zidu nad velikim toplim štednjakom visi petrolejska svjetiljka, a uz štednjak, pod svjetiljkom sjedi Ana Katić udata Grgurić i šije.“ (Ivančan 2004: 11–12)

U skladu s realističkim nastojanjima da se detaljnim opisom društvenoga konteksta okarakteriziraju likovi, pripovjedačevo upućivanje na radničku četvrt bitno je za razumijevanje protagonistica i usložnjavanje njihovih identiteta, koji se ne temelje samo na rodnoj, već i na klasnoj razlici. To je još jedna razlika ovih romana – dok je Pavla pripadnica višega staleža koja, barem u početku, živi u udobnoj kući od obiteljskoga imetka, sestre iz *Čudnovate priče*, zbog odsutnosti muškoga privreditelja moraju raditi – Ana šivajući za druge, a Marija u ljevaonici željeza. Slavica Jakobović Fribec piše (2007: 199) kako je tvornica uz salon postala metafora za nove društvene prostore u koje žene ulaze početkom 20. stoljeća te da „plaćeni rad predstavlja radikalno novo iskustvo u životu žena koje su prisiljene da iz doma [...] izlaze na tržište radne snage“. Svakodnevni posao dviju sestara korespondira i s njihovim ideološkim razlikama – Ana je tradicionalno zatvorena u privatnu sferu, gdje poslušno obavlja „dužnosti ženske“, dok je Marija primorana svakodnevno napustiti pasivnost doma i na poslu se susretati s ljudima različitih nazora, između ostalih, i s feminističkima. Marija se, za razliku od sestre, prezirivo odnosi prema miru i sigurnosti doma, koji naziva cvijećem urešenom (Ivančan 2004: 14), tihom i čistom grobnicom (isto: 16), te žudi za aktivnošću i javnim prostorom: „Obuzme ju volja da izađe na ulicu, da kao vjerna pokloniteljica snazi, pođe korak za korakom za njim [parostroj ili muški um koji ga je osmislio], da se nikad više ne vrati ovamo u tu sobu, gdje je samo čistoća red, čipke, jastuci, krpe, cvijeće, siromaštvo i mir. Vječita pasivnost i pokoravanje. Vječiti mir i tišina.“ (isto: 33). Njezina soba i kuhinja skućeni su, tamni i zagušljivi prostori tjeskobe i rodne prikovanosti uz privatnu sferu, dok Pavla, s druge strane, svoju sobu koristi kao mjesto slobode jer se iz nje dopisuje sa svojim dragim.

Bitno je utvrditi još jedan aspekt Ivančanih likova – njihovu ideološku profiliranost. Prema Bahtinu (1989: 94), čovjek koji govori u romanu u načelu je ideolog, a njegove su riječi ideologemi, tj. njegov je jezik „osobito gledište na svet, koje pretenduje na društveni značaj“. Spomenuta rasprava s posla iz *Čudnovate priče*, dijalog tradicionalnih i modernih nazora, dobar je primjer za Bahtinovo shvaćanje da je lik romana društveni i povijesno konkretan čovjek, a njegove su riječi društveni jezik. Stoga sve polemike i pothvati likova Ivančanih romana odgovaraju ili patrijarhalnoj/kršćanskoj/moralizatorskoj ili pak

pobunjeničkoj/slobodarskoj/feminističkoj ideološkoj paradigmi. Protagonistice Marija i Pavla te njihovi malobrojni saveznici (primjerice Elza iz *Čudnovate priče*) pripadaju drugoj, dok ponajviše Ana te mnogi drugi pripadaju prvoj paradigmi. Romanima je zajedničko zalaganje za pravo na ženino odlučivanje o ljubavnim i seksualnim vezama, osnivanju obitelji, inzistiranje na poštovanju njihovih odluka i njih samih te osuda licemjernoga društva. Najvažnija je razlika ideološkoga sukoba ovih dvaju romana ta što Pavla, kako je već rečeno, nema konkretnoga suparnika u romanu, već se obraća društvu u cjelini zahtijevajući slobodu tjelesne ljubavi, zbog čega njezin diskurs djeluje poput hirovitoga mladenačkog bunta. U konačnici ona sazrijeva i miri se s društvom prihvaćajući ulogu majke. Za razliku od toga Marijina se pobuna odvija na planu njezinih građanskih prava, angažiranija je i promišljenija jer se zalaže za to da za vrijeme vaninstitucionalne trudnoće ostane na poslu, što funkcionira i kao borba za dostojanstvo majčinstva u kakvome god ono obliku bilo. Najjači predstavnik suprotnoga svjetonazora svakako je Ana, čiju perspektivu pripovjedač velikodušno pokazuje. Njezin je diskurs tradicionalan, pragmatičan, čak i bogobojažan, ali nikako dominantan jer je Ana u raspravama prilično oprezna i plaha, i vidi se da nikako ne razumije sestrino liberalno mišljenje. To je još više naglašeno time što je između njih velika razlika u godinama pa Kovač (2002: 24) prepoznaje i generacijski sukob. Istu ideološku poziciju i ulogu ima i Pavlina kućna pomoćnica Kata, ali je njezin govor znatno reduciran pa ona ne funkcionira kao ravnopravan suparnik. Budući da je *Uskrsnuće Pavle Milićeve* ispovjednoga solipsističkog tona i sužene perspektive, Pavla kao pripovjedačica nije u stanju prepustiti perspektivu svojim ideološkim protivnicima, već se njihova mišljenja tek posredno naziru. Od muških likova treba istaknuti Marijina šefa, koji je oličenje društvenoga licemjerja jer joj sugerira da skriva trudnoću na poslu kako tobože ne bi doživjela neugodnosti, no zapravo ju oštro osuđuje te njezine nazore posprdno naziva „nekim feminizmom“ (Ivančan 2004: 26). Drugi muški lik zanimljiv po svojoj ideološkoj poziciji lik je liječnika Milana koji služi za zaključivanje fabule *Uskrsnuća* te funkcionira kao pokroviteljski zaštitnik labilnoga ženskog morala, koji na sebe preuzima zadaću spašavanja Pavle od nje same, što čini, prilično konzervativno, oženivši ju i podarivši joj dijete.

Analiza naratoloških instanci pripovjedača, fokalizatora i likova pokazala je ovisnost istih o kategoriji roda, što je klasična naratologija sustavno zanemarivala, pretpostavljajući muški glas, pogled i lik kao univerzalne. Međutim bi li se priče o pokušaju ženske emancipacije od represivne tradicije zaista mogle ispričovijedati da su protagonisti bili muškarci ili da je

dominirala njihova perspektiva? Odnosno kada i bi, ne bi li to bilo ponovno zatomičavanje pozicije žene kao subjekta? Na ovaj su se način oko ženskih likova oblikovale tipično ženske pa i feminističke priče kakvih nije bilo mnogo u dotadašnjoj hrvatskoj književnosti.

1.1. Mjesta feminističke subverzije

6.2.1. Granice ženskoga roda i figura „nove žene“

„Naš je vrt bio ograđen plotom a za njim se pružala lijepa livada. Nisam volila ograđenih mjesta, nisam nigdje podnosila ograda, pa sam, i ovdje dala staviti klupu izvan ograde vrta, vani na livadi, i onamo sam izlazila da se oporavljam.“ (Ivančan 1923: 71)

Ove riječi Pavle Milićeve lako se i uvjerljivo mogu prenijeti na granice ženskoga roda, na sve ono što se djevojkama brani odnosno što se od njih očekuje, a što mnoge književnice na početku 20. stoljeća počinju propitivati. Letimičnim pregledom romana hrvatskih spisateljica 1920-ih i 1930-ih godina uočava se širok raspon tema: „od ispitivanja specifičnosti ženskog senzibiliteta i raščlambe muško-ženskih odnosa, do čisto feminističkih tema o ženskoj slobodi, emancipaciji i položaju u društvu“ (Nemec 1998: 153). Te su autorice istraživale suvremene, alternativne načine ženskoga života, što je tada, posredstvom brojnih promjena u instituciji obitelji i sferi rada, bila važna preokupacija spisateljica i u drugim književnostima.³¹ Na većinu se tih autorica i njihovih junakinja može djelomično primijeniti oznaka „nove žene“ (engl. *New Woman*) figure s početka dvadesetoga stoljeća nastale u engleskome kontekstu.³² „Nova žena“ simbol je ženske emancipacije, visoko obrazovana i seksualno oslobođena žena koja je više orijentirana na produktivan život u javnoj sferi nego na reproduktivni u domu (Dekoven 2006: 174). Obrazovanje joj omogućuje financijsku neovisnost zbog koje udaja više nije jedini način ispunjenja pa se može posvetiti karijeri u, primjerice, kulturi ili znanosti. Iako su, kako će se pokazati, Ivančanine junakinje još podosta ambivalentne kada je u pitanju njihovo emancipatorno djelovanje, te su, za razliku od „nove žene“, zatvorene u privatnu sferu i određene dijelom romantičnim zapletom, a dijelom

³¹ O tome primjerice piše Diana Wallace u tekstu „Revising the Marriage Plot in Women's Fiction of the 1930's“ gdje pokazuje kako su konkretne promjene u seksualnosti i obitelji (npr. razvodi, kontracepcija, otvoreni brakovi, samotnjački životi) utjecali i na zaplete romana.

³² Usp. Showalter, Elaine (2001a) *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. London: Virago Press i Felski, Rita (1995) *Gender of Modernity*. Cambridge, London: Harvard University Press.

majčinstvom, one ipak nastoje voditi život po svojim pravilima i po tome podrivaju neke norme patrijarhalnoga morala. U iščitavanju sadržajnoga sloja romana otkrile su se brojne oprečne karakteristike likova i fabule, neke od njih iznenađujuće subverzivne za ono doba, ali i neke još uvijek regresivne i tradicionalne, što treba imati na umu tijekom čitanja interpretacije koja slijedi.

Pavla Milićeva obrazovana je i samostalna djevojka, ktome potencijalna pjesnikinja, koja je odrasla bez roditelja, uz ujaka koji joj nije pridavao mnogo pažnje. Znala je četiri strana jezika i svirala glasovir, čime je, kada se preselila u grad, zarađivala za život. Uz ove intelektualne kvalitete otklon od norme koji Pavlu približava „novoj ženi“ osvještavanje je seksualne žudnje koja za nju postaje važnim dijelom u oblikovanju identiteta: „Ne! Još nikad nisam ljubila ćutilno, ali sam počela osjećati, da ću skoro tako ljubiti i da će me baš ta ljubav učiniti dobrom, nježnom i potpunom. Baš takova ljubav izglat će sve nesuglasice u meni i usavršiti me“ (Ivančan 1923: 18). Zaljubivši se, Pavla postaje dijelom naizgled tipičnoga romantičnog zapleta po kojemu se ona kao žena može ostvariti tek uz muškarca. Otkako je započela vezu, promijenio se njezin odnos s ujakom: „On je počeo da me uvažava, a ja sam preuzela ulogu odlučivanja“ (isto: 32). Ljubav je za Pavlu dakle put ka zrelosti – iako je obrazovana i samostalna od djetinjstva, osjeća se ozbiljnom odraslom osobom tek kada je našla muškarca. Međutim iako smatra da oslanjanjem na muškarca, a kasnije i na dijete, može doći do samopotvrđivanja, Pavla i dalje u sebi ima jaku subverzivnu crtu koja se sastoji u ženskoj obrani njezine seksualnosti zbog koje je u malograđanskoj konzervativnoj sredini naišla na brojne osude:

„Pogotovo poštovano građanstvo, poštovano društvo, zauzelo je vrlo važnu pozu... da se brinu za gubavce, razvratnike i razbojнике, no neka ne upiru prstom na milijune onih, što umiru od žeđe za ljubavi... No licemjerstvo je temelj njihova morala! ... Kolika li naslada kvrcnuti ih obješenjački po nosu, kako smo nas dvoje učinili! Je li, mili? Zamisli, gospodin župnik broji u duhu, djevice svoje župe i dođe do gospođice Pavle Milićeve...!“ (isto: 53)

Pavlin prigovor upućen je društvu koje ima razumijevanje za sve osim za onakve kao što je ona – zaljubljene. Međutim važno je vidjeti da ovdje nije riječ samo o obrani romantičnoga koncepta zaljubljenosti, već i ženskoga prava na užitak mimo njezine reproduktivne zadaće. Iako je Pavla kasnije tu žudnju banalizirala, svela je na površnu i besciljnu te ju podredila majčinstvu, tematiziranje seksualne želje ipak je dobrodošao iskorak

u dotadašnjoj reprezentaciji ženske seksualnosti.³³ Nakon što ju je Feodor napustio, Pavla se opija i ludi, a u njezin život u funkciji spasitelja dolazi novi muškarac – liječnik Milan Nikolić. Sa svoje visoke pozicije razuma i morala on se prema njoj, kako ona to shvaća, ponaša patronizirajuće i nudi joj pomoć kako bi ju spasio od nje same. Iako ga ispočetka želi odbiti od sebe priznajući mu sve ono što smatra svojim manama (izvanbračna veza i alkoholizam), s vremenom Pavla doživljava epifaniju, spoznaje da je njezina svrha biti majkom te iskorištava Milanovu prosidbu kako bi mogla dobiti dijete. Prema tome *Uskrsnuće Pavle Milićeve* moglo bi se odrediti i kao „roman o odrastanju“ zbog toga što lik Pavle prelazi put od iracionalne mladenačke zaljubljenosti, preko razočarenja, do potpune otriježnjenosti i shvaćanja prave svrhe života – majčinstva. Ovdje pak nije riječ o pravome feminističkom *Bildungsromanu* o kakvome piše Rita Felski (1989: 127), jer bi onda došlo ili do odbacivanja konvencionalnih rodni uloga i kretanja ženskoga lika prema javnoj sferi ili do junakinjina putovanja prema sebi, kako bi nanovo otkrila svoju autentičnu i cjelovitu subjektivnost od koje se udaljila (isto: 143). Za razliku od toga, ovaj se roman djelomično poskliznuo na patrijarhalnoj podlozi – žena je prošla određeni životni put samo kako bi nanovo spoznala da joj je jedina svrha biti majkom, što ga u jednoj mjeri udaljava od feminističke ideje. To potvrđuje i sam lik Pavle koja kaže: „Razgovor o engleskim pobornicama bio je ono vrijeme vrlo u modi, pa sam i ja htjela pred gradskim čovjekom da budem savremena“ (Ivančan 1923: 13), iz čega je vidljivo da je ona s feminizmom upoznata kao s aktualnom i modernom društvenom pojavom, a ne iz osobnoga političkog uvjerenja.

Roman *Čudnovata priča*, osim što je formalno kompleksniji, donosi određene pomake i na idejnoj razini. Za razliku od Pavle koja pripovijeda o mukotrpnom putu k otriježnjenosti, Mariju od samoga početka upoznajemo kao emancipiranu od „ružičaste“ iluzije romantične ljubavi te ona vrlo jednostavno, racionalno i bez mnogo epifanije dolazi do usmjerenosti ka majčinstvu kao jedinome cilju. Ona o svojoj seksualnosti, za razliku od Pavle, ne govori, već ju podređuje svrsi majčinstva, a tek se posredstvom Ane naslućuje kako se prije početka priče nalazila s muškarcima i zagovarala da je mnogo ljepše biti ljubavnica nego supruga (Ivančan 2004: 17). Kao i Pavla, ali mnogo eksplicitnije, Marija muškarca vidi ako izvrstan biološki materijal: „O, da vidiš muža što sam mu ga odabrala za oca! [...] Onaj lijepi stasiti čovjek, miran i sjeguran u nastupu. Da, Ana, onaj toliko muževan muškarac, pred čijom sam snagom i voljom od prvog susreta protrnula“ (isto: 20). Kao što je već ranije rečeno, Marija je očarana

³³ Zanimljivo, eksplicitnije tematiziranje ženske požude prisutno je pak u romanu Janka Iblera *Zora*, što može upućivati na to da je muški autor ipak imao više slobode i manje autocenzure u govoru o, kako se to smatra, provokativnim temama.

muškim principom zbog ograničenja nametnutih njezinu ženskom rodu. Međutim to se glorificiranje muške dominacije u snu pervertira u glavni lik njezine noćne more, ljubičastoga starca, i još nekoliko pohotnih muških lica pred kojima se ona osjeća podčinjeno i bespomoćno, kao što je to u već spomenutom snu, gdje sluti silovanje, te u sljedećem odlomku u kojemu strepi pred trojicom muškaraca: „Onaj debeli još uvijek naslanja svoje tijelo na me, o bože, a zašto ovaj zagonetni starac ne vidi moju muku i ne ode? Zašto? Eto, sad me opet drsko gleda, onaj mladić sa trahomskim očima. Gleda mi u lice. Bulji. Ne, ta to i nije više mladić to je taj stari, taj užasni nepoznati luđak...” (Ivančan 2004: 47).

Obama romanima zajednički je emancipatorni odnos prema konceptu muško-ženske ljubavne veze ili prema braku. U skladu sa žanrovskim obrisima *Uskrsnuća* kao *Bildungsromana*, Pavla od idealiziranoga poimanja ljubavi preko razočarenja u nju dolazi do otriježnosti, što sažima sljedećim riječima:

„Put, koji vodi u ljubav, uvijek je posut ružama, kišom zlata i miomirisom tamjana, obasjan toplim sunčevim zrakama. O kako je lako, kako je slatko, poći ovako zamamnom stazom! [...] Staneš li čvršće, probit ćeš zlaćanu caklinu, pod kojom često ima mulja, ima truleži, koji može svakim časom da te proguta, da u njemu istruneš.“ (Ivančan 1923: 67)

Zanimljivo je da je nositelj modernijega mišljenja o braku u *Uskrsnuću* muški lik, Feodor Ivanović, čija se filozofija može sažeti na to da zajednički život ubija romantiku, dok je lik liječnika Milana zagovaratelj ideje o pragmatičnosti braka, na kakav Pavla kompromisno pristaje:

„Jest, Pavla, ja ću vas usrećiti a da ne tražim od vas zaljubljenosti. Ja nikad nisam bio toliko uobražen, da bih očekivao čiju zaljubljenost. Ono što ja ženi mogu da pružim: zaštitu, oslon, srdačnost, zdrav život i pravu svrhu života, u to se žene većinom ne zaljubljuju. [...] Ja tražim pravu svrhu života, tražim zdravih potomaka, a da put do njih nije posut cvijećem i biserjem, kako to pjesnici vele. Ja u ženi vidim sudionicu na putu k sreći i svrsi, pa mi je dosta ako se međusobno razumijevamo, ako se snosimo, ako dakle počnemo ondje, gdje zaljubljenici razočarani prestaju. Time uštedujem razočaranje, a dobivam pravo na ružičaste nade. Glavno, da nismo jedno drugome odvratni...” (Ivančan 1923: 80)

Marija za razliku do Pavle nije niti bila opijena ljubavlju te je njezina subverzija u potpunome negiranju braka jer se od početka odlučila roditi dijete van njega, isključivo *za sebe*. Uvjerena je da teret majčinstva može nositi sama, uz pomoć sestre, što se vidi u korištenju prvoga lica množine: „Danas mi je već dva puta toliko pozlilo, pa mislim, da ćemo

ipak dobiti dijete“ (isto: 15).³⁴ Dakle za razliku od konvencionalnoga braka iz *Uskrsnuća*, *Čudnovata priča* otvara mogućnost alternativne, ženske zajednice u kojoj bi dvije žene (sestre) činile okvir obitelji, što podsjeća na koncept „bostonskoga braka“, koji je podrazumijevao suživot dviju žena, neovisnih od muškaraca, ponekad, ali ne nužno, i u romantičnome odnosu.³⁵

6.2.2. Hereditarnost ženske sudbine: majčinstvo i ludilo

Emancipacija od idealne slike braka i inzistiranje na ženskoj autonomiji važni su feministički dosezi Ivančanina djela. U prvome je romanu žena pragmatično i proračunato iskoristila brak za ostvarivanje drugoga cilja. Ako je tradicionalna postavka da muškarac ulazi u brak kako bi od žene dobio nasljednika, onda Pavla mimikrijom preuzima tu ulogu i udaje se samo kako bi dobila sina (!). Pritom se oslobodila idiličnoga romantičnog zapleta, razočaravši se u prvu ljubav i ne očekujući drugoga savršenog muškarca koji bi joj zadovoljio romantičnu žudnju. Druga moguća interpretacija svršetka Pavline priče jest da je ona kompromisno i u duhu kršćanske etike primila na sebe žensku zadaću majčinstva, čime se afirmirao biblijski citat s početka romana: „Rahela je rekla Jakobu: 'Daj mi djecu, inače ću umrijeti'“ (Nemec 1998: 15). U drugome je pak romanu brak dodatno subvertiran potpunim napuštanjem – muškarac i žena ne moraju biti zajedno da bi žena imala dijete, što Mariji donosi malu feminističku pobjedu. Međutim iako su junakinje svaka na svoj način emancipirane od braka i romantične ljubavi, majčinstvo im i dalje ostaje krajnji životni cilj i ispunjenje svrhe, što se sažima ovim Marijinim riječima kojima odgovara na sestrin komentar kako ju je Nikola „lijepo nazva ženom svojom“ (isto: 36):

„O, prestani, prestani! Žena! Pa njegova žena. Znaš li da to sve ne znači ništa, da su to tek prazne riječi. Čija sam ja? Zar misliš njegova? Ne, Ana, nikada. Ja ne mogu biti ničija. Ja mogu da pripadam, evo,

³⁴ Riječi koje će obje junakinje u jednome trenutku izgovoriti, kako ljubav nije bitna odnosno kako je ona samo sredstvo, ponovit će se mnogo godina kasnije u romanu *Sluškinjina priča* (1985) kanadske autorice Margaret Atwood, s kojim *Uskrsnuće* dijeli i početni moto. U tome distopijskom svijetu u kojemu su žene lišene materijalne imovine, vlastite obitelji i slobode te svedene na „hodajuće maternice“, jedna od odgajateljica govori sljedeće: „*Ljubav*, govorila je Tetka Lydia s gađenjem. Nemojte da vas u tome uhvatim. Neću ovdje nikakvog romantičnog ljubakanja, djevojke. Prijetila nam je prstom. Srž nije u *ljubavi*“ (Atwood 1988: 244). Do tog otkrića dolaze i Ivančanine junakinje, ali je značenje njihova otklona od ljubavi znatno drugačije od onoga u Atwoodinu romanu. Naime kod Pavle i Marije dolazi do njihove vlastite željene emancipacije od ideala romantične ljubavi, koji one shvaćaju usko vezanim uz patrijarhalno uvjetovan odnos među spolovima.

³⁵ Naziv „bostonski brak“ skovan je prema romanu *The Bostonians* Henryja Jamesa u kojemu dvije junakinje žive u takvoj zajednici.

samo ovome, što nožicama svojim hoće de polomi rebra moja i raznese utrobu moju. Drugo se sve mene ne tiče, a Križan može ići kud ga je volja..." (isto)

Majčinstvo se u ovim romanima glorificira, uzdiže na pijedestal kao jedina prava ženska uloga, važnija od svih ostalih, pa i od braka, što je osobina, kako piše Adrienne Rich u knjizi *Of Woman Born* (1986: 100), predpatrijarhalnoga, ginocentričnoga majčinstva u kojemu je status majke bio daleko važniji od statusa supruge. Marija je prema tome svojevrsna amazonka zato što po pravilima necivilnoga, prehistorijskoga društva dolazi do spoznaje majčinstva kao prirodne i dominantne ženske uloge te pritom iskorištava muškarca kao sredstvo za postizanje cilja. Iako se u posljednje vrijeme uvriježilo svaku ženinu odluku za majčinstvo smatrati odrazom njezina popuštanja pred biološki i društveno nametnutom joj zadaćom, smatram da i majčinstvo može posjedovati subverzivni potencijal odnosno da ga se može i mora promatrati kao feminističko pitanje. U kontekstu onodobne književnosti, u kojoj su majke tradicionalno predstavljane kao gotovo sakralna, požrtvovna i tiha bića bez svojega glasa, kao objekti ljubavi uglavnom muških protagonista, Ivančan donosi perspektive dviju budućih majki koje razotkrivaju svoje težnje, želje i brige, koje pripovijedaju *svoje* priče. Te njihove priče ne odgovaraju tradicionalnom i čudorednom prikazu obiteljskoga života, već drugačijem, u *Uskrsnuću* sporazumnom i prijetvornom, a u *Čudnovatoj priči* samohranom i neinstitucionalnom. Majčinstvo je, kako primjećuje Rich (1986: 42), sveto sve dok je potomak legitiman, odnosno dok nosi ime oca koji pravno kontrolira majku. Stoga je Marijino majčinstvo u tradicionalnoj okolini shvaćeno kao grešno, profano te se njena feministička borba sastoji u obrani, uvjetno rečeno, svetosti vlastitoga majčinstva i djeteta.

Ono što se ovdje može smatrati problematičnim nije majčinski nagon junakinja per se, nego njihov odnos prema ženskome djetetu. Naime protagonisticama je zajedničko apriorno uvjerenje da će imati sina, odnosno u svome govoru sam pojam djeteta izjednačavaju s pojmom sina te se, iako su autonomne od muževa, dobrovoljno predaju pod vlast sinu kao drugoj muškoj osobi. Štoviše, Marija izražava bojazan pa čak i zgroženost samom pomišlju da rodi kćer, što se može objasniti psihoanalitičkim izjednačavanjem penisa i djeteta, o čemu piše Nancy J. Chodorow (1999: 89) u knjizi *The Reproduction of Mothering*.³⁶ Ondje, parafrazirajući Freuda, autorica objašnjava da kada djevojka ne može dobiti penis, tu želju zamijeni za želju za djetetom, odnosno, dijete joj postaje nadomjestak za mušku simboličku moć koju predstavlja penis. „Unutar patrijarhalne matrice“, piše Anja Tomljenović (2005:

³⁶ Bonnie Kime Scott u tekstu „Transforming the Novel“ primjećuje kako majke iz romana spisateljice Mary Sinclair također privilegiraju sinove.

447), „muško se dijete percipira drukčije nego žensko. To je mjesto gdje se najiskrenije očituje majčinska ukalupljenost u dominantu mušku normu“. Tako se i Marija, zbog averzije prema vlastitoj ženskosti, identificira s još nerođenim, izmaštanim sinom te diveći se njegovoj snazi i dominaciji, „konzumira“ muške kvalitete koje sama nema. Zapravo ona nikada o svome djetetu nije razmišljala kao o drugoj osobi, nego isključivo kao o nadomjestku vlastite manjkavosti. Rođenje kćeri ponovno bi ju zatvorilo u pasivni ženski krug, u toliko prezrenu kuhinju ispunjenu krpama i cvijećem. Na tragu toga treba čitati i sam kraj romana – nakon što je rodila kćer, Marija gubi mogućnost samoostvarenja pa tako i razum.

U Marijinu slučaju rođenjem kćeri u arhetipski odnos majke i djeteta ulaze dodatne društvene sile koje mijenjaju njezine osjećaje. Da parafraziram Rich, majčinstvo je sveto dok je potomak muškoga spola. U spomenutoj knjizi ona jedno poglavlje posvećuje majčinu odnosu sa sinovima, o čemu kao majka muške djece piše iz vlastitoga iskustva, a o odnosu majke i kćeri piše iz perspektive kćeri. Na jednome mjestu govori o majkama koje sa svojim kćerima suosjećaju kroz slabost, a ne snagu, tj. na njih prenose osjećaje nemoći i inferiornosti (Rich 1986: 244–245). Budući da je Marija u muškome djetetu vidjela dodatnu snagu za borbu protiv svoje podređenosti, kćerinu je ženskost doživjela kao destabilizaciju vlastite emancipacije, što se odražava i na samu strukturu teksta tako što nepostojeći sin, za razliku od zaista rođene kćeri, postaje lik u priči. Projiciranjem na kćer svih onih njoj zazornih ženstvenih karakteristika, Marija nije mogla u odgoju kćeri primijeniti plodove svoje emancipacije jer je, kako je ranije rečeno, zaražena društvenim konstrukcijama rodni uloga. Glorificirajući muške osobine, Marija je uvjerena da će, rodivši sina, svijet obogatiti još jednim snažnim i aktivnim muškarcem, a ako rodi kćer, na svijetu će biti jedna pasivna i nemoćna žena više. Hereditarnošću ženske nevolje završava i *Uskrsnuće*, gdje Pavla, iako rodi sina, za novorođenu djevojčicu melankolično kaže: „Još jedna Pavla Milićeva više na svijetu“ (Ivančan 1923: 90). Maša Grdešić (2003: 166) u svršetcima ovih romana prepoznaje tu „snažnu feminističku poruku koja sudbinu glavnih junakinja prikazuje kao reprezentativnu žensku sudbinu“. Međutim taj feminizam, nažalost, ograničenoga je dometa jer iako su se relativno emancipirale i izborile za nešto u što su vjerovale, junakinje su u nemogućnosti tu novostečenu žensku snagu širiti dalje na novu generaciju žena. U oba romana zamjećuje se nedostatak majčinsko-kćerinskoga odnosa, koji junakinje ne ostvaruju niti sa svojim majkama niti sa kćerima. Obje su junakinje odrasle bez majki, a Marijina je ktome psihički oboljela i izvršila samoubojstvo, što je još jedan pokazatelj nasljedstva ženskoga ludila. Nedostatak veze majke i kćeri, prvoga žensko-ženskoga odnosa uvjetuje kasniji manjak ženskih veza i

prijateljstava. Naime jedino žensko prijateljstvo ono je između Marije i Elze, ali ono nije fabularno razrađeno niti psihološki produbljeno, a svi ostali ženski likovi u romanima predstavljaju ideološke suparnike junakinjama. Zbog nedostatka jakoga ženskog savezništva, junakinje ne osjećaju univerzalnost ženske borbe na koju roman sugerira, već se osjećaju usamljene u njoj i ne mogu je prenijeti na svoje ženske potomke. Primjerice, kada promatra igru svojega sina i njegove prijateljice Lily, Marija primjećuje razlike u odgoju dječaka i djevojčica, ali im ne nudi alternativu: „Ona, uvijek fino odjevena, uvijek u brizi da ne uprlja prste, ne raščupa vlasi, ne ugužva haljinicu, kako ne bi zavoljela slobodnog derančića, crvenih obraza, živih očiju, opaljene kože, onoga, koji je smio sve ono što su njoj zabranjivali“ (Ivančan 2004: 49). U igri dječak dominira nad djevojčicom, gospodari njome i očekuje njezino divljenje pa je čak i vrijeđa. Međutim i ovdje, kao i ranije u romanu, Marija takvo dominantno muško ponašanje ne problematizira, nego svojega sina vidi kao oličenje idealne slike muževnosti: „Sretna sam, jer je moj sin pun muškaračke odvažnosti i silovitosti, jer svagdje u svakoj zgodi stavlja svoju snagu na kušnju i uzdaje se u nju. [...] odmah sam u mašti vidjela malo koščato tijelo, u svoj svojoj muškoj odvažnosti i drskosti“ (isto: 52).

Potrebno je vratiti se u ekspresionističku snovitu priču kako bi se pokušala razjasniti funkcija zagonetnoga ljubičastog starca koji pristupa Marijinu sinu, a ona mu ga pokorno predaje iako ga se grozi. Chodorow piše kako je za dječaka nužno da se, čak i kada odrasta u matrijarhalnoj obitelji, poveže s nekim muškarcem, da se „suoči s Očevima, predstavnicima zakona i tradicije, [...] stvarateljima [...] dominantne kulture“ (1999: 199; prevela L. Š.). U Marijinu je snu zagonetni starac ispunio tu funkciju, on je bio taj drugi muškarac, ktome još i biološki povezan s njim, koji je izveo dječaka iz majčine privatne sfere u javni maskulini svijet simbolički prikazan kao susjedovo dvorište.

Opiranje nametnutim normama ponašanja i djelovanja kod protagonistica oba romana rezultira nekim oblikom psihičke patologije – u *Uskrsnuću* alkoholizmom, a u *Čudnovatoj priči* ozbiljnim oboljenjem i hospitalizacijom, što se u romanu izravno naziva histerijom. Ta se bolest krajem 19. i početkom 20. stoljeća dovodila u vezu sa ženinim nezadovoljstvom sudbinom i uvjetima života te se objašnjavalo da do „histerije dolazi zbog odbacivanja tradicionalnih obrazaca ženstva“ (Borossa 2003: 48). Takvo odbacivanje prisutno je kod obiju junakinja ovih romana – i prije no što se razvije ikakav oblik psihoze, one svojim ponašanjem odudaraju od društvenih očekivanja: piju alkohol, imaju izvanbračne seksualne odnose, a u

odnosu s drugim ljudima pokazuju prkos i ljutnju pa čak i nagone za nasiljem kao što je vidljivo u ovom gotovo gotički intoniranom odlomku:

„Oči Marijine zasjale su neobičnim sjajem, a žile na vratu nabrekle su. 'Vidiš, to tvoje nerazumijevanje razdražuje me, o, kad bi ti mogla samo jednoć da osjetiš te muke, a poslije to poniženje, iza kako si osjetila, da bi mogla svom najbližem zarinuti nokte u meso...! Da ti znaš, Ana, kako je to strašno, kad vidiš grijeh što činiš! Ove ružne misli, a tako sam nedužna. Zar sam kriva, što mi dođe da zarinem nokte u meso svog bližnjeg, pa bila to baš i moja sestra. [...]‘“ (Ivančan 2004: 17)

Kauzalni prikaz Marijine psihoze izgledao bi ovako: nekonvencionalno ponašanje protagonistice → nerazumijevanje okoline → ljutnja protagonistice → okolina ju percipira kao mentalno bolesnu → histerija. Ovakav diskurs, u kojem se neuobičajeno žensko ponašanje proglašavalo pokazateljem mentalne bolesti, tipičan je za branitelje tradicionalnoga poretka s prijelaza 19. na 20. stoljeće. Naime kada se patrijarhalna kultura našla na meti svojih „pobunjenih kćeri“ koje su tražile pravo glasa ili upise na sveučilišta, jedna od metoda obrane bila je proglasiti pobornice za ženska prava mentalno poremećenima, pa se histerija vrlo usko vezala uz feministički pokret (Showalter 2001b: 145). To primjećuje i sama Marija rekavši „često zapadam u ekstazu, naročito onda, kada netko napada moju slobodu“ (Ivančan: 2004: 25) pa se histerija može interpretirati i kao nesvjesni oblik ženskoga protesta usmjerenoga protiv patrijarhalnih vrijednosti (Showalter 2001b: 5). Međutim ono što Marija vidi kao svoju slobodu i pravo – rađanje djeteta izvan braka, jedan od muških likova, predstavnik patrijarhata, naziva sablažnju, pukom želju za originalnošću, feminizmom, fiksnom idejom i histerijom (isto: 26). Osuda okoline u kombinaciji s pretporođajnim bolovima rezultirali su zapadanjem u mučan san s umnogostručnim vizijama u kojemu Marija proživljava odrastanje svojega sina i bojazan da će joj ga oduzeti „zagonetni starac sa suludim licem i ljubičastim očima“ (isto: 39). Osim što ga groteskno opisuje, Marija mistificira i sve što on čini – vrata se pred njim sama otvaraju, ona mu preko svoje volje pruža sina, koji mu je, što je njoj nepojmljivo, vrlo privržen. U tome se krije značenje njegova lika kao manifestacije Marijina kompleksa ženske submisivnosti i osjećaja krivnje zbog odluke da bude samohrana majka, koji joj je zadala okolina svojim zlim komentarima. Kao posljedica toga ona strahuje od gubitka muškoga djeteta pred predstavnikom dominantne maskuline kulture, i to ne bilo kojim, već, kako se ispostavlja, djetetovim biološkim pretkom.

Iracionalni strah od ljubičaste boje jedan je od provodnih motiva koji kroz cijeli roman nagovještaju Marijinu psihozu. Iz nerazjašnjenoga razloga ta boja njoj predstavlja nesreću, to je boja bolesnih jetara (isto: 40) koja se u noćnoj mori stapa s likom starca, pojavljuje se na

njegovoj marami i u očima. Na kraju je cijeli njezin svijet obojen u ljubičasto, što označava njezin konačni psihički slom:

„Onaj ljubičasti rubac, tako me proganja. Pa i vi! Zašto ste i vi svi, i moje dijete, i čitava soba i sve to u kući, zašto ste ljubičasti? Čini mi se da i sunce sipa samo ljubičaste zrake, a od toga me bole oči i tu u zatiljku. Ne ću to dugo podnijeti. Ova bol u zatiljku, ova ukočenost... , oh, Ana, zašto moja kćer ima ljubičaste oči, zašto... ?“ (Ivančan 2004: 67)

Kornelija Kuvač-Levačić u tumačenju romana *Melita* Josipa Eugena Tomića, u kojem je protagonistica hospitalizirana zbog postporođajne depresije, zaključuje (2012: 330) kako je ludnica kazna za nezdravu i neprirodnu ženu koja odbija izvršiti svoju prirodnu ulogu skrbnice. Iako je kraj narativa vrlo sličan ovome iz *Čudnovate priče*, ovdje ludnica nipošto ne funkcionira kao kazna, već kao pokazatelj nemoći i gubitak vjere u žensku emancipaciju. Marija je u svojoj pobuni imala potencijala biti feministička junakinja, ali je ipak bila preslaba, nije mogla izdržati represiju okoline i svoju novostečenu energiju predati kćeri. Julia Borossa piše (2003: 51) kako se histerija „ispoljavala i kao patološki proizvod patrijarhata i kao njegovo podrivanje“, za što navodi primjer histeričarki koje su prikovane za krevet tražile pažnju cijele obitelji te tako napuštale svoje tradicionalne rodne uloge skrbnica, što čini i Marija unatoč tome što je zaista htjela biti majka. Usporedivši takav završetak priče s onim iz *Uskrsnuća* gdje Pavli u skladu s tradicionalnom konvencijom muškarac donosi spas u vidu djeteta i mirnoga obiteljskog života, Marijino oboljenje može se smatrati „drugom stranom feminizma“ (isto: 49), no taj je feminizam, čini mi se, kratkoga dosega. Uočivši ograničenja vlastitoga roda, ona je razvila obožavanje prema svim onim njoj nedostupnim kvalitetama muškosti i put vlastitoga samoostvarenja vidjela kroz rađanje i odgajanje muškoga djeteta. Nasuprot tome, rođenje kćeri za nju predstavlja krah oslobođenja i osnaženja te ju vraća ponovo na početak feminističke borbe na kojemu će se nalaziti i njezina kći ako odluči krenuti njime. Naime u ovome se romanu naslućuje prijenos mentalnoga oboljenja po ženskoj obiteljskoj liniji – Marija je psihičku labilnost naslijedila od majke, o kojoj saznajemo da se jednom pokušala ubiti, a drugi puta i uspjela. Priča svojom logikom navodi na zaključak da bi i njezina kći, koja također dobiva ime Marija (!), mogla poći majčinim i bakinim putom, što ostavlja prilično gorku feminističku poruku o hereditarnosti ženske sudbine.³⁷ Iako je u anksioznome bunilu, Marija svojim riječima pokazuje da je svjesna te nasljedne bolesti:

³⁷ Nancy Chodorow (1999: 99) navodi istraživanje psihoanalitičara Roberta Fliessa, u kojemu pokazuje kako psihotične majke prenose svoju patologiju uglavnom na kćeri, do čega dolazi zbog duže prededipovske faze kod djevojčica, u kojoj dijete ne zamjećuje razliku između sebe i majke te sebe i svijeta.

„O, ja vidim sve, sve ja vidim. Eto gledaj, kako su mi oči bistre. Nijesu to oči, to je nešto drugo, što mene muči, što je uvijek uz mene. Ono nešto strašno, radi čega se mama naša ubila, ono nešto neizbježiva što sada progoni mene, i hoće da se makne, da bi opet nastavilo živjeti u mom djetetu!“ (Ivančan 2004: 68)

2. Zaključak

Uslijed modernizacijskih procesa početkom 20. stoljeća ženama je u Hrvatskoj omogućeno srednjoškolsko te visokoškolsko obrazovanje, što je za posljedicu imalo njihovo aktivnije sudjelovanje u kulturnome i književnome životu. Međutim nije samo riječ o kvantitativnom povećanju spisateljica, već i o ulasku novih tema u hrvatsku književnost – prvenstveno fokusiranje na ženska pitanja i oslikavanje ženskih doživljaja patrijarhalne opresije. Trendovi u tadašnjoj romanesknoj produkciji bili su bliski realističkim preokupacijama analizom i kritikom društvenih pojava pa su se, u skladu s tim, spisateljice bavile onim dijelom društvene pojavnosti koja je njima osobno bila bitna. Ne želeći inzistirati na povezanosti osobe pisca s idejama pripovjedača, ipak treba uzeti u obzir povećanu individualnost i introspektivnost prepoznatljivu u modernističkome pisanju. Upravo je takva subjektivnost zamijećena u pripovjednim tehnikama analiziranih romana, gdje dominiraju autodijegetičko pripovijedanje i fluidnost ekstradijegetičkoga pripovjedača, koji pokazuje veliku sklonost iskrenom prikazu osjetilnih i osjećajnih doživljaja svojih likova. Poetička kompleksnost Ivančanina pripovijedanja, koja isprepliće realistički angažiranu kritiku društvene okoline s modernističkim poniranjem u subjektivnost i snovitost te s ekspresionistički intoniranim motivima i halucinatornim stanjima, čine njezino djelo zanimljivim primjerom modernističke proze.

Iako su u interpretaciji djela zamijećene neke slijepe pjege – inzistiranje na majčinstvu kao na prirodnome ženskom poslanju, pristajanje na konvencionalan brak odnosno gubitak novostečene emancipacije, prilikom kritike treba imati razumijevanja za tadašnju društvenu klimu, u kojoj je riječ „feminizam“ još uvijek bila više nego zazorna, a aktivističke borbe za ženska prava percipirane kao isključivo zapadnoeuropski hir. Unatoč pojedinim propustima, junakinje ovih romana nekonvencionalne su i pobunjene mlade žene, itekako svjesne granica ženskoga roda i spremne prelaziti preko njih, čime funkcioniraju kao figure „novih žena“. Klasična je naratologija kategorije pripovjedača i fokalizatora prešutno percipirala kao maskuline, a time i univerzalne, pa je stoga vrlo značajna i nezanemariva pojava ženskih

glasova, perspektiva i likova, kroz koje se oblikuju karakteristično ženske, pa i feminističke, priče. Protest protiv malograđanskoga licemjerja, slobodno seksualno ponašanje, razbijanje iluzije romantične ljubavi te izbjegavanje institucionaliziranja intimnih i obiteljskih veza mjesta su ženske subverzije dominantnih vrijednosti po kojima Ivančan stoji na početku feminističke misli u hrvatskoj književnosti te utire put njezinome daljnjem razvoju. Treba još jednom istaknuti kako Ivančan nije izdvojena pojava, već se javlja zajedno s drugim autoricama zaokupljenima prikazom ženskoga senzibiliteta i/ili pobune pa ističem kako je svako daljnje čitanje i proučavanje njihova djela potrebno i dobrodošlo.

Literatura

Sekundarna literatura:

Bahtin, Mihail (1989) *O romanu*. Beograd: Nolit. Preveo Aleksandar Badnjarević.

Bal, Mieke (2002) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Barac, Antun (1925) „Mara Ivančan: Čudnovata priča“. *Jugoslavenska njiva*, vol. IX, br. 5, str. 165–166.

Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik književne i kulturne teorije* (2. dopunjeno i izmijenjeno izdanje). Zagreb: Matica hrvatska.

Bloch, Ernst (2007) „Discussing Expressionism“. U: Jameson, Frederic (ur.). *Aesthetics and Politics*. London, New York: Verso, str. 16–27.

Scott, Boonie Kime (2010) „Transforming the Novel“. U: Linnet, Maren Tova (ur.). *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 17–32.

Borossa, Julia (2003) *Histerija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk. Preveo Igor Grbić.

Chodorow, Nancy J. (1999) *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender: with a new preface*. Berkeley (itd.): University of California Press.

Coha, Suzana (2015) „Knjigu ovu neće dati majka kćeri“. U: *Medij, kultura, nacija: poetika i politika Gajeve Danice*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 300–342.

Cohn, Dorit (1984) „Pripovijedani monolog“. *Republika*, vol. XL, br. 1, str. 101–134. Prevela Branka Kamenski.

Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović (2012) *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.

Dekoven, Marianne (2006) „Modernism and Gender“. U: Levenson, Michael (ur.). *The Cambridge Companion to Modernism* (osmo izdanje). Cambridge: Cambridge University Press, str. 174–193.

Detoni Dujmić, Dunja (2008) „Čudnovata priča“. U: Detoni Dujmić, D. i sur. (ur.). *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. Zagreb: Školska knjiga, str. 89–90.

Detoni Dujmić, Dunja (2000) „Ivančan, Mara“. U: Nemec, Krešimir i sur. (ur.). *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga, str. 292–293.

Detoni Dujmić, Dunja (1998) *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Eden Bušić, Julianne (2001) „Što je pisac bez pimpeka?“. *Kolo*, vol. XI, br. 2, str. 233–242.

Felski, Rita (1989) *Beyond Feminist Aesthetics: Feminists Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.

Felski, Rita (1995) *Gender of Modernity*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Fludernik, Monika (2008): „Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“. U: Phelan, James (ur.). *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Publishing, str. 36–59.

Genette, Gérard (1992) „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. U: Biti, Vladimir (ur.). *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, str. 96–115. Prevela Dubravka Celebrini.

Grdešić, Maša (2010) „Ivančan, Mara (Marija)“. U: Visković, Velimir (ur.). *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 2, GI–Ma. Zagreb : Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 165–166.

Grdešić, Maša (2015) *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.

Jakobović Fribec, Slavica (2007): „Zazorno tijelo, feministički korpus. Žensko pisanje, ginokritika i feminizam u Hrvatskoj“. U: Čakardić, Ankica i sur. (ur.). *Kategorički feminizam: nužnost feminističke teorije i prakse*. Zagreb: Centar za ženske studije, str. 197–210.

Jelčić, Dubravko (2004) *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne* (drugo, znatno prošireno izdanje). Zagreb: Naklada Pavičić.

Johnson, Richard (2006) „Što su uopće kulturalni studiji?“.U: Duda, Dean (ur.). *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturnih studija*. Zagreb: Disput, str. 63–107. Prevela Andrea Modly.

Kovač, Emilija (2002) „Modernizam u djelu Mare Ivančan“. *Kolo*, vol. XII, br. 3, str. 13–43.

Kuvač-Levačić, Kornelija (2012): „Motivi ranih majčinskih praksa unutar konstrukcije književnih ideologema (Melita J. E. Tomića i Mati Mare Švel-Gamiršek)“. U: Kodrić, Sanjin (ur.). *Bosanskohercegovački slavistički kongres, Zbornik radova, knjiga 2*. Sarajevo: Slavistički komitet, str. 303–317.

Landes, Joan B. (1988) *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.

Lanser, Susan S. (1986) „Toward a Feminist Narratology“. *Style*, vol. XX, br. 3, str. 341–363.

Lukács, Georg (2007) „Realism in the Balance“. U: Jameson, Frederic (ur.). *Aesthetics and Politics*. London, New York: Verso, str. 28–59.

Maraković, Ljubomir (1929) *Novi pripovjedači: kritičke studije i minijature*. Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima.

Marcuse, Ernest (1981) „Estetska dimenzija: kritika marksističke estetike“. U: *Estetska dimenzija*. Zagreb: Školska knjiga, str. 204–243.

Mayer, Hans (1981) *Autsajderi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Preveo Vladimir Biti.

- Moi, Toril (2007) *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM. Prevela Maša Grdešić.
- Nemec, Krešimir (1995) *Povijest hrvatskog romana: od početaka do kraja 19. stoljeća*, Zagreb: Znanje.
- Nemec, Krešimir (1998) *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*, Zagreb: Znanje.
- Ograjšek Gorenjak, Ida (2004) „On uči, ona pogađa, on se sjeća, ona prorokuje'. Pitanje obrazovanja žena u sjevernoj Hrvatskoj krajem 19. stoljeća“. U: Feldman, Andrea (ur.). *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*. Zagreb: Institut Ženska infoteka, str. 157–179.
- Pateman, Carole (1998) *Ženski nered. Demokracija, feminizam i politička teorija*. Zagreb: Ženska infoteka. Prevela Mirjana Paić Jurinić.
- Prohaska, Dragutin (1916) *Ženska lica u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Knjižara Mirka Breyera.
- Rich, Adrienne (1986) *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (Tenth Anniversary Edition). New York, London: W. W. Norton & Company.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1989): „Naracija: razine i glasovi“. U: Kramarić, Zlatko (ur.). *Uvod u naratologiju*. Osijek: Izdavački centar Revija, Radničko sveučilište Božidar Maslarić, str. 81–103. Preveo Zlatko Kramarić.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2002) *Narrative Fiction* (second edition). London, New York: Routledge.
- Sablić Tomić, Helena (2005) „Ženski udesi – (Ženski likovi s prijelaza stoljeća /J. Kozarac, Ž. Bertić, J. Ivakić, J. Kosor/)“. U: *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu*. Zagreb: Znanje, str. 49–62.
- Showalter, Elaine (1977) *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Showalter, Elaine (2001a) *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. London: Virago Press.
- Showalter, Elaine (2001b) *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. London: Virago Press.
- Showalter, Elaine (2001c) „Viktorijanske spisateljice i volja za pisanjem“. *Kolo*, vol. XI, br. 2, str. 348–370. Prevela Tatjana Jukić.
- Smith, Patricia Juliana (2010) „Gender in Women's Modernism“. U: Linnet, Maren Tova (ur.). *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 78–94.
- Šilović-Karić, Danja (2004): „Domaće ognjište – prvi ženski list u Hrvatskoj“. U: Feldman, Andrea (ur.). *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*. Zagreb: Institut Ženska infoteka, str. 181–190.

Tatarin, Milovan (2004) „Što žene žele ili ponešto o feminizmu dvadesetih godina prošloga stoljeća“. U: *Dani Hvarškoga kazališta: hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća, sv. 30.* Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 107–135.

Tomljenović, Ana (2005) „Majčinski identitet“. *Treća*, vol. VII, br. 1–2, str. 445–449.

Vaupotić, Miroslav (1965) „Proza“. U: Pavletić, Vlatko (ur.). *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća.* Zagreb: Stvarnost, str. 328–406.

Wallace, Diana: „Revising the Marriage Plot in Women's Fiction of the 1930s“. U: Joannou, Maroula (ur.). *Women Writers of the 1930s: Gender, Politics and History.* Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 63–75.

Williams, Raymond (2006) „Analiza kulture“. U: Duda, Dean (ur.). *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturnih studija.* Zagreb: Disput, str. 35–59. Preveo Višeslav Kirinić.

Žmegač, Viktor (2004) „U krugu poetike 'izama'. Proza ekspresionizma i futurizma“. U: *Povijesna poetika romana.* Zagreb: Matica hrvatska, str. 266–301.

Književni tekstovi:

Atwood, Margaret (1988) *Sluškinjina priča.* Zagreb: Globus. Prevela Nedeljka Paravić.

Ivančan, Mara (2004) *Čudnovata priča.* Zagreb: Naklada Mlinarec i Plavić.

Ivančan, Mara (1923) *Uskrsnuće Pavle Milićeve.* Zagreb: St. Kugli.

Woolf, Virginia (2003) *Vlastita soba.* Zagreb: Centar za ženske studije. Prevela Iva Grgić.